



إبراهيم خليل

في نظرية الأدب وعلم النص

بحوث وقراءات



في نظرية الأدب وعلم النص

بحوث وقراءات



في نظرية الأدب وعلم النص

بحوث وقراءات

إبراهيم خليل



الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

الطبعة الأولى

1431 هـ - 2010 م

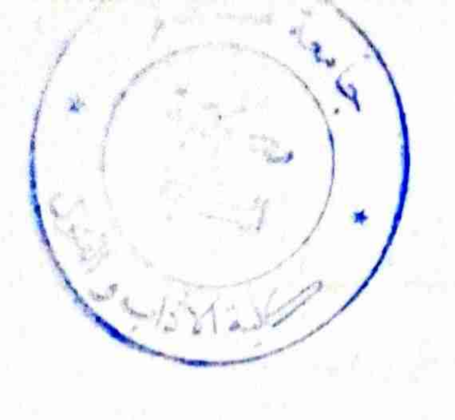
ردمك 978-9953-87-756-3

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/ فاكس: 21676179 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 5574-13 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)



المحتويات

القسم الأول
في نظرية الأدب

القسم الثاني
في علم النص

مقدمة الكتاب

هـذه مجموعـة مـن البحوث والمقـالات تجمعها فكرة واحدة وهـي علاقـة النـص بالتجنيس، والخطـاب، واللغة. فما هو النص؟ وهل للنص طول معين؟ وكيف ينبغي أن نفرق بين النص والخطاب؟ وهل كل خطاب نص أم أنّ كل نص خطاب؟ ما القواعد التي تبنى وفقـا لهـا النصـوص وتتلقـى؟ أهـي ذاتها قواعـد النحو التي نجدها فـي كتـب النحـو أم أنّ للنـص قواعـد أخرى تتبايـن وتختلف، وإنْ كانت لا تزورّ عن القواعد التقليدية؟ متى ظهرت فكرة الكلام على قواعد النص وعلم النحو النصي، أو لسانيات النص؟ هل في التراث القديم من إغريقي وعربيّ ما يوطئ لهذا العلم الذي هو بلا ريب علم جديدٌ محدث؟ وإن كان ثمة ما يمهّد لهذا العلم تمهيداً فأين نجـده؟ وهـل صحيـحٌ أنّ لنظريـة النظم عند عبـد القاهر الجرجاني علاقة بهذا النحو الذي يقال له نحو النص؟ وإن كانت ثمة علاقة من نوعٍ معين فأينَ هي؟

مـن هـم المحدثـون الذيـن تطرقـوا لقواعد بنـاء النصوص من زاويـة النحـو؟ ومـا هـي آراؤهـم فيما يسـمى تضاما حينا وتماسـكاً وسـبكاً حينا آخر؟ وما علاقة السـبك بالحبك أو الاقتران؟ما هي قواعـد التماسـك النحـوي، ومـا هـي ضـروب الإحالـة الأفقية التي تجمع عناصر النص وبناه الصغرى في نسق متماسك؟ ما هي آراء رقية حسـن، وهاليدي، وفان ديك، وبيوغراند، وغيرهم ممّن عنوا تـارة بتحليـل الخطـاب، وطـوْراً بتحليل النص؟ ما موقع هذه النحو

النصي من النقد العربي الألسني؟ هل ثمة محاولات لاستقدام هذا النظر اللساني في النصوص؟ ما حظ المحاولات الرائدة في هذا المقام من التوفيق على مستويي التنظير والتطبيق؟

وهل لنظرية الأنواع الأدبية أثرٌ في تمييز النص عن اللانص؟ كيف تسهم هذه النظرية بدورها في تحقيق نصية النصوص من جهة، وتمايز الأنواع بعضها عن بعض من جهة أخرى؟ ما دور اللسانيات من بنيوية وتفكيكية، ومن نظرية في الأسلوب، أو الاتصال والتواصل، في رؤية النقد الحديث لبنية النصوص، وتلقيها على أسس بعيدة عن الانطباعات الذاتية، والتقديرات الشخصية الخالصة التي لا تخضع لمعيار نظري؟

هذه الفصول التي يضمّها هذا الكتاب - وهي في أكثرها بحوث نشرت في مجلات علمية محكمة، أو ثقافية متداولة - تحاول أن تجيب عن شيء من هاتيك الأسئلة، أو - بكلمة أدق - أنْ تقدم مشروعاً للإجابة عن بعض تلك الأسئلة إن لم تكن عنها كلها. ولا يعني أنها كاملة من جل الوجوه، وأنها لا يأتيها لباطل من أمامها أو من خلف، فمعاذ الله أن ندعي شيئا كهذا، ولكننا نجتهد في مضمار كثر فيه المجتهدون وقل المنتفعون بذلك الاجتهاد، عسى أن يكون ما نقدمه في الكتاب من فصول، مما يتحقق الانتفاع منه على النحو المأمول، والله الشهيد على ما نقول، وعليه الاتكال، وبه التوفيق.

مؤلف الكتاب

د. إبراهيم خليل

القِسمُ الأول

في نظرية الأدب

الفصل الأول

نظرية الأنواع
الإرث والمفاهيم

يظـن الكثيـر مـن القـراء أن مفهـوم نظريـة الأدب، أو النظريـة الأدبيـة literary theory مفهـوم حديـث، وأن القدمـاء لم يعرفوا من البحـث في الأنـواع الأدبيـة إلا القليـل، الـذي لا يؤبه له ولا يقاس عليه. والصحيح أن النظرية الأدبية، من حيث هي بحثٌ في ماهيّة الأدبـي، ومـا فيـه مـن أجنـاس وأنـواع، ومـا يتصف بـه كل نوع من صفات تجعله مختلفا عما ليس هو، قديمةٌ قدم الأدب ذاته، موغلة في الزمن إيغال البحث في طبيعة "الأدبي".

وهـذا مـا يتصـدى لـه الباحـث رشـيد يحياوى فـي كتابه القيم "مقدماتٌ في نظرية الأنواع الأدبية"[1] ولا سيما في الفصلين الثاني والثالث، وسوف نناقش في هذه الدراسة الجذور المبكرة والإرث التاريخي لنظرية الأدب. ولن نكتفي بعرض ما في الكتاب من أفكار قيمة، ولكننا سنضيف إليها ما كان ينبغي أن يتنبه إليه المؤلف من إشـارات إلى مسـاهمات النقد العربي القديم في النظرية، والتفريق بين الأجناس الأدبية على أسس تستخرج من الأدب نفسه. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو: ما المصطلح المناسب الذي ترتبط به النظرية الأدبية في دلالتها على الجنس الأدبي؟

---

(1) رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991.

ثمة كلماتٌ متعددة استعملت للدلالة على الجنس، أو النوع الأدبي، منها كلمة genre وكلمة type وكلمة kind والأولى ترجمت بكلمة جنس، والثانية ترجمت بكلمة نمط، والثالثة بكلمة نوع ودي الكلمة التي استعملها غراهام هو Hough في كتابه مقالة في النقد An Essay on Criticism واستخدم توماس مور كلمة species للدلالة على الأنواع الأدبية كافة، وهي لفظة شاع استخدامها في علم الأحياء، فقد كان كتاب تشارلز داروين Darwin حول نشأة النوع البشري وارتقائه بعنوان Origin of Species الذي ترجم للعربية بأصل الأنواع. أما الكلمتان الأوليان فقد شاع استعمالهما في الآداب والفنون[1].

ومن المعروف أن القرون: السادس والسابع والثامن عشر شهدت ظهور الكثير من الأنواع الأدبية الجديدة، التي برزت، بصفة أساسية، بوصفها تحولاتٍ لأنواع أخرى قديمة، كالملحمة التي تحولت إلى قصص الرومانس، والتراجيديا التي نشأت عنها الميلودراما والدراما البورجوازية، والكوميديا التي نشأت عنها فنون هزلية أخرى. وقد غيب الاهتمام بالأنواع في أوائل القرن التاسع عشر بسبب اهتمام الرومانسية بشخصية المبدع أكثر من اهتمامها بأيِّ شيء آخر. واختفى المصطلح على وجه التقريب لينبعث من جديد على يدي الشكليين الروس[2] فيما عرف عنهم من اهتمام بنظرية السلالات الأدبية ethnology of literature فقد اكتشفوا من دراستهم للأسلوب أنّ لكل نوع (جنس) أدبي طريقته الخاصة في

(1) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 7-5.

(2) للمزيد انظر: فكتور إيرليخ، الشكلية الروسية، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

استخدام اللغة[1] وقادهم البحث في الأسلوب الشعري إلى الكشْف عن حقيقة مهمة، وهي أنّ لهذا النوع الأدبي أنساقاً خاصة تختلف تمام الاختلاف عن هاتيك التي تهيمن على أجناس (أنواع) أخرى كالسرد القصصي[2]. ولاحظوا - مثلما لاحظ غيرهم - أن البحث في ما يتميز به جنس أدبي عن غيره، لا يحتاج لتراكم تاريخي، أو ترتيب زمني، أو بيئي، فيكفي أن يهتم الباحث بتتبع القيم الأسلوبية، والفنيـة، المشـتركة، فـي نـوع مـن النصـوص، لتمييز هـذا النوع من غيـره، فالأدبـي literariness لا يُـدْرس مـن حيث علاقته بالزمن، أو من حيث علاقته بالمكان، وإنما في علاقة النصّ بالنصوص الأخرى التي تنتسب إلى النوع ذاته، أو في تعارضه مع نصوص تنتسب لنوع آخر[3]. أما علاقة الزمن بذلك فتتوقف عند رصد التعديلات الطارئة علـى هاتيـك القيـم بحيـث تؤدّي إلى تحوّل نوعي في ذلك الجنس الأدبي. أي: تتبّع جلّ ما من شـأنه الكشـفُ عن كينونة هذا النوع (الجنس) في أثناء تغيُّره ليغدو نوعا أو جنساً أدبياً جديداً[4].

فالملحمـة، علـى سـبيل المثـال، جنحـت منذ القـرن الخامس عشـر إلـى التخلـي عـن بعـض المزايـا التي كانت تتصـف بها قبلا، كاللغـة الشـعرية الأنيقـة، والخيـال المفـرط، والأسـاطير، والأبطال الخارقيـن، ممـا أدى إلـى تراجـع أهميتهـا تراجعاً تدريجياً انتهى بها

(1) مقدمـات فـي نظريـة الأنـواع الأدبية، ص 11 وللمزيد انظـر: تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ترجمـة ثائـر ديـب، دار المـدى، دمشـق، ط1، 2006 ص 9. وانظـر أيضا: Scholes, Robert, *Structuralism, an Introduction*, Yale University Press, 1st ed., 1974, p. 22.

(2) مقدمات في...، ص 11.

(3) مقدمات في...، ص 13.

(4) مقدمات في...، ص 14.

لكي تصبح نوعاً من القصص النثري البطولي المعروف باسم قصص "الرومانس". وهذا النوع طرأت عليه تعديلات أخرى كثيرة، فاختفت منه المبالغة بالبطولات، والإفراط في الخيال، مع الاقتراب من الواقعي، وتسليط الضوء على الحياة اليومية، وعلى الأفراد الذين يمثلون أشخاصاً من الواقع، فأدى ذلك كله إلى ظهور نوع أدبي من (جنس) السرد هو الرواية.

الإرث التاريخي

على أنّ الإرث التاريخي لنظريّة الأدب يرجع إلى الماضي السحيق، فابتداءً من أفلاطون بدأ اللغويون والفلاسفة ونقاد الأدب يصنفون الأدب. ورائدهم في ذلك أفلاطون نفسه الذي صنف (جنس) الشعر إلى أنواع ثلاثة، هي: الشعر القصصي، وشعر المحاكاة، ونوع ثالث هو مزيج من النوعين[1]. والثالث وحده هو الذي يجمع بين صوت الشاعر ناطقا باسمه وصوت الشاعر على ألسنة الأشخاص كما في الملاحم.

وعلى الرغم من أنّ أفلاطون لم يستعمل كلمة (غنائي) إلا أنّ النوع الثالث الذي عده مزيجا من النوعين القصصي والملحمي يندرج فيما يعرف بالغنائي، والعلامة الفارقة التي تميزه عن النوعين أنه ذاتي؛ ففيه نجد صوت ناظمه معبرا عن نفسه، أو عن أشخاص.. ولم يزد أرسطو على تصنيف أفلاطون إلا القليل، وإن باينه في موقفه من المحاكاة. وقد انتقل من التصنيف المجمل إلى التصنيف المفصل، فجنس الشعر ثلاثة أنواع تتصف بالمحاكاة، ونوع رابع لا

---

(1) مقدمات في...، ص 40 وللاستزادة انظر: محمد صقر خفاجة: النقد الأدبي عند اليونان، مكتبة الأنجلو - المصرية، القاهرة، ط1، 1981 ص 90-88.

محاكاة فيه، وهو حريٌّ ألا يحسب في الشعر. أما الثلاثة الأنواع فهي: الملحمي، والتراجيدي، والكوميدي، وأما الرابع الذي لا يعد في الشعر، فهو المنظومات التعليمية التي تخلو من المحاكاة كتلك التي تنسب إلى هزيود[1].

فرَّق أرسطو أيضا بين التراجيدي tragedy والكوميدي comedy في الشعر.

فالأول يحاكي الناس أفضل مما هم، على عكس الثاني الذي يقتصر على محاكاة الأراذل من الناس. وغاية المأساة هي التطهير catharsis عن طريق إثارة الشعور بالإشفاق، والخوف. أما الكوميديا فغايتها هي التطهير أيضاً، والتهذيب، عن طريق النقد، والسخرية، والتهكم، والإضحاك. ولدى أرسطو فكرة عن السلالات الأدبية سبق في الكلام عليها الشكليين الروس. فالمأساة - في رأيه - تطوَّرت عن الملحمة، أما الكوميديا فتطورت عن الأهاجي. وثمة صفات نوعية تميز الملحمة، فمن حيث الحجمُ، لا حدود لطول الملحمة، واللغة فيها يجب أن تكون ذات مستويات، فتتنوع علوا وهبوطاً على وفق الشخوص، والوزن فيها وزن عروضي واحد هو البحرُ السداسي. والحكاية في الملحمة لا تشترط فيها وحدة الحدث، ولا الاكتفاء بدورة شمسية واحدة، ولا قلة الشخوص. فقد تمتد فيها الحوادث عشر سنوات أو أكثر، ويزيد عدد الأشخاص فيها كثيراً عما تتسع له خشبة المسرح. ولغة المأساة (التراجيدي) أكثر علواً، فهي حافلة بالمجاز، وبالمحسنات، التي تقلُّ، بلا ريب، في الملحمة.

(1) مقدمات في...، ص 43-42.

وتختلف الملحمة عن الشعر الغنائي بعدم ظهور صوت الشاعر فيها مباشرة. فهي تعتمد على راو، وعلى أصوات الأشخاص وهم يتكلمون. والملحمة تنزع نحو السرد القصصي، خلافا للتراجيدي الذي يقتصر على المحاورة[1].

وأرسطو - خلافا لأفلاطون - لم يقتصر في تحديده لأنواع الأدب على الشعر، ولكنه تطرق بالحديث إلى النثر، وصنف كتابا بعنوان الخطابة[2]. وهذا الكتاب كان له تأثيره في البلاغة العربية، والنقد العربي القديم، أكثر من تأثير كتابه "الشعر".

في "الخطابة" تحدث أرسطو عن مزايا ثلاث تفرّق "الخطابي" عن "الشعري"، وهي: الجدل، والتأثير، والأسلوب. وقد تشترك الخطابة والشعر ببعض الأساليب كاختيار الألفاظ المجازية، والاستعارة، والتقابل، والطباق، والمبالغة في التشبيه، وتختلف عن الشعر في خلوها من النظم (الوزن) لأنَّ اعتماد الخطبة على الوزن يجعلها تبدو متكلفة[3]، وقد بقي هذا التصنيف الذي رسّخه أرسطو سائداً لقرون.. فقد ألحّ هوراس في كتابه فن الشعر Ars Poetica على الأنواع الثلاثة، وزاد عليها نوعاً رابعاً وصفه بالقصيدة التي تذكر مآثر الآلهة الفائزة في حلبة الملاكمة، والجواد المجلّي في السباق[4].
وقد زاد الرومان ومنهم هوراس لونا من الدراما هو الساتير satire

(1) مقدمات في...، ص 47-44.

(2) ترجم الكتاب للعربية ولخص مراراً في القديم، لخصه ابن رشد، والفارابي، وآخرون.. وترجمه في العصر الحديث عبد الرحمن بدوي، وظهر في طبعات عدة، منها طبعة الكويت، 1979 وطبعة وزارة الثقافة والإعلام ببغداد، 1980.

(3) مقدمات في...، ص 47. وانظر: الخطابة ص 204.

(4) مقدمات في...، ص 48. وانظر: هوراس، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1970، ص 114.

الـذي يطلـق علـى بعـض الأهاجي. وأقحـم ديوميد Deomede نوعاً مـن الدرامـا التعليميـة وهـي خليـط من الغنائي والملحمي والشعر الدرامي. وفي العصر الكلاسيكي الذي يمتد من القرن الرابع عشر حتى القرن الثامن عشر حوفظ على نقاء الأجناس والأنواع، ولكن ذلك لا يعني عدم ظهور أنواع جديدة تنتسب لهذا الجنس الأدبي أو ذاك. فقد ذكر بوالو الفرنسي Boileau (1636-1711) من القصائد الغنائيـة أنواعـاً، منهـا: الرعوية pastoral، والمرثية elegy، والقصيدة ode، والملحة epigram أو القصيدة المقطوعة، وهي أنواع لا يتضح إنْ كانت صنفت هذا التصنيف على وفق موضوعاتها، أم على وفق ما فيها من سماتٍ فنية، شكلية، خاصّة[1].

العرب والتجنيس

أما سؤال التجنيس عند العرب، فلم يثر من الاهتمام إلا القليل. إذ المعروف أن الشعر غلب على الأدب العربي، ولم يُلتفت إلى النثر إلا في زمن متأخر. فقد كان يعد من الكلام الذي لا يستحق التدويـن أول الأمـر. ولذلك شُـغل اللغويـون، والبلاغيون، والنقاد، والفلاسـفة المتكلمـون، بالشـعر، فصنفـوه علـى وفـق الأغـراض والمقاصد التي يتضمنها النص الشعري. فتحدثوا عن نوع الهجاء والمديح، وهما ضدان، والفخر والرثاء والغزل والوصف. فجعلوا الشعر جنساً genre وما تلاه من مدح وهجاء ووصف ورثاء وغزل أنواعـاً kinds ولـم يتركـوا للنظـم التعليمـي موقعاً بين تلك الأنواع، فكأنّ موقفهم منه لا يختلف عن موقف أرسطو في أنه حري ألا يعدَّ

(1) مقدمات في...، ص 49. وانظر: رينيه ويلك وأوستن وَرن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى، دمشق، ط1، 1972، ص 300.

شعراً. أما النثر فقد جرى الاهتمام به على هامش الاهتمام بالشعر، وعندما صنف أبو هلال العسكري (395هـ) كتابه "الصناعتين" كان الغرض منه التفريق بين الأسلوبين الشعري والنثري، على الرغم من أنه يعد الكلام جنساً واحداً ينطوي على ثلاثة أنواع هي الرسائل، والخطب، والشّعر[1]. ولم يتضح في فصول الكتاب ما إذا كان العسكري يحدد قيما أسلوبية معينة يتصف بها النثر دون الشعر، أو العكس. وأما إسحق بنُ وهْب فقد صنف "البرهان في وجوه البيان" الذي نسبَ خطأ لقدامة بن جعفر، وسمي "نقد النثر" - وهو ليس بنقد للنثر - فقد عني هو الآخر بوصف الأسلوب النثري مشيراً إلى القياس: أي قياس شيء مبهم بآخر واضح، وسبيل ذلك هو التشبيه[2] وإلى أنواع الخبر من حيث تصديق المتلقي، أو السامع، أو إنكاره. وإلى العبارة، والرمز[3] والحذف، والصرف، والمبالغة، والقطع مع العطف (أي الاستئناف) والتقديم والتأخير، والاختراع، وذلك، كلّه، في حقيقة الأمر، مما لا يتصف، أو ينفرد به النثر دون الشعر. ولكنه يحاول التفريق بين العبارة المنظومة وغير المنظومة[4]. وفي هذا المقام نجده يترك النثر ليحدثنا بإسهاب عن الشعر، وأنواعه، فمنه "القصيد" ومنه "الرجز" ومنه "المُسمّط"، ومنه "المزْدوج"[5].

ويظهر تأثر ابن وهب بأرسطو في حديثه المطَّرد عن عيوب

---

(1) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984، ص 179.

(2) انظر نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص 19.

(3) نقد النثر، ص 61.

(4) نقد النثر، ص 74.

(5) نقد النثر، ص 75.

الشعر، ومحاسن النظم. فالشعر أولى بالاهتمام من غيره، لأن أرسطو جعله في كتاب "الجدل" حجة مقنعة إنْ كان قديماً، وأنه - أيْ أرسطو - احتجّ في كثير من كتب السياسة بقول أوميروس شاعر اليونانيين[1]. وصنف ابن وهب الشعر أنواعاً تنبثق من جنس، وهي: المديح، والهجاء، والحكمة، واللهو. ويتفرَّع كل نوع من هذه الأربعة أنواع أنواعاً أخرى، فيكون من المديح أنواع هي المراثي، والافتخار، والشكر، واللطف في المسألة، وغير ذلك مما أشبهه، وقاربه في معناه. ويكون من الهجاء الذم، والعتب، والاستبطاء، والتأنيب، وما أشبه ذلك، وجانسه. ويكون من الحكمة الأمثال، والتزهيد، والمواعظ. ويكون من اللهو: الغزل والطَّرَدُ، ووصف الخمر، والمجون[2].

علاوة على ذلك تحدث ابنُ وهب عن الخصائص النوعية للشعر، وهي: الوزن، وصحة المقابلة، وجزالة اللفظ، وإصابة التشبيه، وجودة التفصيل، وقلة التكلف، والمُشاكلة في المطابقة، وأضداد هذا كله معيبة تمجّها الآذان، وتخرج عن وصف البيان[3].

تصنيف النثر

أما تصنيفه للنثر، فمدار كلامه فيه على أربعة أصناف، هي: الخطابة، والترسّل، والاحتجاج، والحديث.

وإنما يعني بالخطابة ما هو معروف، أما الترسل فيعني به كتابة الرسائل، والمكاتبات، في أغراضٍ شتى، ومقاصد متعددة. وتختلف الخطبة في رأيه عن الرسائل من حيث إن الأولى مسموعة

---

(1) نقد النثر، ص 80.

(2) نقد النثر، ص 81.

(3) نقد النثر، ص 84.

لا مقروءة. فالاتصال فيها يتم بين الخطيب والمخاطب (السامع) مباشرة من غير وسيط، إذ "هي مسموعة من قائلها بلفظه، مأخوذة بصوت مؤلفها، وكانَّ الناس جميعا يرمقونه، ويتصفحون وجهه، فالخطأ فيها لذلك غيرُ مأمون، والحصَرُ عند القيام به مخوفٌ ومحذورٌ خلافا للرسائل، فإنّ الإنسان في فسحة من تحكيكها، وتكرير النظر فيها"[1]. ولم يتناول ابن وهب - في تحديده للأنواع التي تندرج تحت مسمى (جنس النثر) - نوعا يُقال له "الجدل". ولا ذلك الذي يقال له "الحديث" ولكنه ذكر ما يتصف به النثر الخطابي من مقوّمات تفرق بينه وبين غيره، منها: براعة الافتتاح، واقتباس القرآن الكريم، والحديث النبوي، والأمثال "فإن ذلك مما يزيّن الخطبة عند مستمعيها، وتعظم لديهم بها الفائدة "[2]. وأما الشعر، فلا يُسْتحسن أنْ يُذكر في الخطب، إلا إذا كانت الخطبة قصيرة، خلافاً للرسائل، فإنّ التمثيل فيها بالشعر يحْسُن في كلِّ آن[3].

والملحوظة الأخيرة تنبئُ عن تأثر ابن وهْب بأرسطو، فقد كانَ ذكرَ خلوّ الخطبة من الكلام المنظوم، لكون المنظوم يوحي بما فيها من تكلف[4].

ومما يَسْترعي الانتباه أنَّ كلا من ابن سينا وابن رشد ترجما، أو اختصرا، كتاب "الشعر" لأرسطو، واطلعا على ما فيه من تفريق بين أنواع تنتسب إلى جنس الشعر، غير أنهما لم يدركا ما يرمي إليه بكلمات: ملحمي، وتراجيدي، وكوميدي. فالتبس لديهما الشعر

---

(1) نقد النثر، ص 94-93.

(2) نقد النثر، ص 95.

(3) نقد النثر، ص 96.

(4) انظر كتاب الخطابة، ص 204.

الملحمي بالمديح، وكذلك التراجيدي. أما الكوميدي فقد التبس لديهما بالهجائي. ولم يكن الفارابي، الذي لخص كتاب الشعر، بمنأىً عن مثل هذا الالتباس؛ فالطراغوذيا (التراجيديا) عنده مديح، يقصد به إظهار الإنسان الممدوح - حياً أو ميّتاً - أفضل مما هو. ومفهوم التطهير اختلط لديهم بالرقة، والرأفة، والميل إلى التقية، والأسطورة - التي اشترط أرسطو وجودها في المأساة- ظنوها خلطاً لأمور متعدّدة لا تختلط[1].

ومما لا شكّ فيه، ولا ريب، أنَّ هذا الفهم غير الدقيق لكتاب أرسطو مرده أن الشعر العربي لم يعرف شعر المحاكاة، ولا التراجيديا، ولا الشعر الملحمي، ولا الكوميدي، وأنّ الفلاسفة والمتكلمين الذين خاضوا في هذا الحديث لم تكنْ لديهم أدنى فكرة عن الشعر الدرامي. ولذا خلطوا بين الشعر الذي يُقال في المأساة، والشعر الغنائي، والملحمي، مما أساء إلى معاني المصطلحات التي وضعها أرسطو.

ضد التجنيس

يتضح مما سبق أنّ الاهتمام بمعرفة الفروق بين أنواع الأدب طغى على الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية إلا في حقبة قصيرة هي التي ازدهر فيها الموقف الرومانسي القائم على العناية بشخصية المؤلف. والحقبة الرومانسية تمتد من بداية القرن التاسع عشر حتى المنتصف، وقد تجنب الرومانسيون فكرة التفريق بين نوع وآخر لكونهم يميلون إلى تمازج الفنون أكثر من ميلهم إلى نقاء النوع؛ فالأثر الأدبي الفائق يتأبّى بطبيعته على التجنيس. وأي توجه لتجنيس

(1) مقدمات في نظرية الأنواع، ص 59-58.

الأدب والحفاظ على نقاء النوع، معناه تقييد حرية المبدع، والحد من قدرة الأدب على التطور، والدليل على صحة هذا الرأي أن المسرح لم يتطور إلا بعد أن انفلت من عقال النظرية الكلاسيكية المرتبطة بأرسطو. فتقسيم الأدب إلى أجناس وأنواع تقسيمٌ مدرسيٌّ لا يخدم الأدب، ونقده، في شيء.

وقد بلغ الشطط ببعض الفلاسفة الرومانسيين، وعلماء الجمال، ونقاد الأدب، حدا أنكروا فيه فكرة التجنيس.

فقد رفض فيكتور هيجو Hugo (1802-1885) والأخوان شليغل فكرة نقاء النوع الأدبي، مبدين التسامح الجم إزاء تداخل الكوميدي والتراجيدي. غير مبالين بما كان قد أوصى به هوراس الروماني كتاب المآسي بألا يستعملوا في كتاباتهم الأناشيد والكلمات التي تستعمل في الحياة اليومية، لأن مثل هاتيك الأناشيد، والكلمات - في رأيه - تستخدم في الكوميدي لا في التراجيدي[1]. ولتصحيح وجهة نظرهم احتج الرومانسيون بأعمال شكسبير، ففيها الكثير من تداخل الكوميدي بالتراجيدي، علاوة على الجمع بين السردي والدرامي، والغنائي، وبين المنثور والمنظوم. على أنّ الرومانسيين لم يدعوا - صراحة - لنبذ فكرة التجنيس، وإنما الذين تصدوا لهذه الدعوة هم: كروتشي، الفيلسوف الإيطالي، وبلانشو من فرنسا، ورولان بارط Barthes الناقد التفكيكي المعروف[2].

أما الأول، وهو كروتشي Croce (1866-1952)، فقد نفى عن الفن والأدب كل تقسيم نوعي، مؤكداً أن الأدب عموما، والفن خاصة، غنائيان. وأي تقسيمات لهما إنما هي تقسيمات مدرسية لا

(1) مقدمات في...، ص 19-18. وانظر: هوراس، فن الشعر، ص 114.

(2) مقدمات في...، ص 23-22.

أقل ولا أكثر[1]. فالأدب كسائر الفنون "حدسٌ" والحدسُ عاطفة خالصة، وتعبيرٌ محضٌ، ولا موضع في كل من التعبير والعاطفة للتحليل والتفريع[2]. ولا ريب في أن موقف كروتشي هذا إنما هو - مثلما يعقّب رينيه ويلك في "نظرية الأدب" - ردُّ فعل عكسي لما كان شائعاً من تسلط كلاسيكي[3].

أما موريس بلانشو Blanchot فقد دعا إلى تحرير الأدب من كل قانون بما في ذلك قانون التجنيس، مؤكداً أنّ الأدب يكمن جوهره في تجنبه لكل تحديد جوهري[4].

ورفضُ بلانشو لفكرة التجنيس يخالطه رفض للأدب، فهو يتبنى القول المنسوب إلى الفيلسوف الألماني هيغل Hegel (1770-1831): "الفن بالنسبة لنا شيء قد مضى"[5].

ومع هذا نجد بلانشو - فيما يستدركه المؤلف - يقع في ما حذر منه، ونهى عنه. ففي حديثه عن رواية (لحن جنيات البحر) يتضح تبنيه المضمر لفكرة التجنيس، ففيه يشير إلى قانون السرد السري، مفرّقا بينه وبين الرواية. فالأول (السرد) حدث منفلت من الأشكال الزمنية، فيما يمثل الثاني (الرواية) ما هو عادي[6].

أما بارط Barthes فبتفريقه بين الأثر والنصّ يلغي فكرة التجنيس.

(1) مقدمات في...، ص 26.
(2) مقدمات في...، ص 27.
(3) مقدمات في...، ص 27. وانظر: رينيه ويلك وأوستن ورن: نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 295.
(4) مقدمات في...، ص 30.
(5) السابق نفسه.
(6) مقدمات في...، ص 31.

فالأثر هو ذلك العمل الذي نجده في كتاب مطبوع، موضوع علـى رفّ مـن رفـوف الكتـب، والنـص هو الـذي يتخلّقُ على نحو تدريجيّ في وعي القارئ (المتلقي) حين يُخْضِعُ ذلك الأثر للقراءة المنجـزة. وقـد يتحقـق النـص فـي وعـي القارئ تحققـا يخالف فيه ذلـك الأثـر، مـن حيـث النوع، أو الجنـس. فالتجنيس، وفقا لذلك، وتبَعـاً لـه، شـيءٌ يضفيـه القارئ علـى الأثر، لا المؤلف، ولا قواعد النـوع، أو الجنس، التـي تتحـدّث عنهـا النظريـة الأدبية، تفصيلا أو دونما تفصيل[1]. غير أن آراء بارط في التجنيس - مثلما هي آراؤه فـي مسـائل الأدب الأخـرى - فيهـا الكثير مـن التقلّب[2] ففي كتابه الذي يردّ فيه على ريمون بيكار والموسوم بعنوان "النقد والحقيقة" 1966 يؤكد، بلا أدنى مواربة، أهمية التجنيس. كذلك في كتابه Le degre zero de l'ectriture "الدرجـة الصفـر للكتابـة" 1953 يتحـدث عن قواعد السرد في الرواية[3].

ومـمـا يُلاحـظ علـى الذيـن رفضـوا، أو نبذوا فكـرة التجنيس، وتقسـيم الأدب أنواعـاً، أنهـم يتحدثـون عـن تلك الأنـواع بوصفها واقعـا مضمـراً، لا يحتـاج إلا لقليـل مـن الملاحـظ النقديـة العابرة لتظهره، وتعلن وجوده[4].

---

(1) مقدمات في...، ص 34-33.

(2) انظـر: كيرزويـل، إديـث: عصـر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1985، ص 178.

(3) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 35. وانظر: رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابـة، ترجمـة محمـد بـرادة، الشـركة المغربية للناشـرين، الـدار البيضاء، ودار الطليعة، بيروت، ط2، 1982، ص 48.

(4) مقدمات في...، ص 37.

تصنيف الأدب

وتذكيراً بما سبق تجدر الإشارة إلى جهود الشكليّين الروس في العودة بنظرية الأنواع إلى مسارها الصحيح[1].

فقد فرق توماشفسكي بين "الأدبي" واللا - أدبي عن طريق النسق اللغوي الخاص الذي يميز الأول عن الثاني. والشعر عند ياكوبسون Jakobson يختلف عن النثر لأن ما يهيمن على النسق الشعري هو القافية، في الشعر التشيكي مثلا، والكتابة المقطعية، وبتراجع أهمية القافية في الشعر انتقل الاعتماد إلى قيمة جديدة أخرى هي النبر. فالعناصر الثلاثة: القافية، والمقطع الصوتي، والنبر، هي التي تميّز الشعري من غيره. ويؤكد بوريس إيخنباوم Eichenbaum على تمايز الأنواع في جنس النثر القصصي، لا سيما القصة، والرواية. فالقصة شكلٌ أساسيٌّ، بدئيٌّ، والرواية شكلٌ تلفيقي[2]. فالقصة القصيرة تشدد على التكثيف، وعلى الخلاصة (الخاتمة) أما الرواية فتتعمَّد تأجيل الخاتمة، أي إلغاء التكثيف، والخاتمة فيها لحظة إضعاف، لأنها نتيجة زائفة، ولحظة القوة في الرواية هي التي تسبق الخاتمة. وفي القصة القصيرة ثمة ميلٌ إلى النهاية غير المتوقعة، وقد تتوقف في لحظة القمة[3].

وتعتمد الرواية عند شولوفسكي على التحفيز motivation وهو تشعُّبُ متواليات الحوادث بحيث يكون لكلّ متوالية سرْدية

---

(1) للمزيد من النظر راجع: تودوروف: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين؛ الدار البيضاء، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

(2) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 72. وانظر: نظرية المنهج الشكلي، ص 112.

(3) مقدمات في...، ص 72.

مبنىً حكائي يُفضي بوساطة عنصر الربط (المحفز) إلى غيره من المباني. وتقوم الرواية، في هذه الحال، بنوع من الدمج، فتحول المباني الحكائية الصغرى إلى بنية كبرى واحدة عن طريق: التأطير (التنضيد) والتضمين، والتوازي[1]. وقد صنّف تودوروف Todorov نحو ثلاث مقالات في نظرية الأنواع الأدبية، مما يفصح عن مدى اهتمامه بهذا النوع من النظر. ومن هذه المقالات: "أصل الأجناس الأدبية" 1978، وكتاب: "أنواع أدبية" 1972 وأخيرا كتاب: "الأنواع الأدبية" 1970. وقد جمعت في كتاب له بعنوان "الأجناس والخطاب" Genres in Discourse وليس مهمّا عنده أن نتوقف إزاء ما تنفرد به النصوص من خواصّ نوعية، بل المهم هو اكتشاف القاعدة التي تعمل عبر عدد منها عملا يسمح بإدراجها في نوع أو جنس. وأبرز ما انتهى إليه هو التفريق بين جنس genre ونمط type فالشعر الغنائي والتراجيدي نمطان أدبيان ينتسبان لجنس هو جنس الشعر. ولكنْ إذا أريد الأخذ بالمعيار الزمني التاريخي، فإن الغنائي لدى لامارتين، والتراجيدي لدى صوفوكليس، يمثلان جنسين، أو نوعين، لا نمطين. وهذا يعني أننا عندما نفكر بالجنس الأدبي، أو النمط، لا نستطيع أن نسقط من حسابنا ما لهذه النصوص من علائق بنصوص تاريخية، فما إن تذكر الملحمة حتى يتبادر إلى الذهن نموذج هوميروس "الإلياذة"[2].

وقد أسهم البنيويون بدورهم في نظرية التجنيس، وفرقوا بين السرد وغيره من الأجناس، ولجيرار جنيت Genette سهم وافر في

---

(1) مقدمات في...، ص 73. وانظر: المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص 122.

(2) مقدمات في...، ص 76.

هذا السياق[1]. ويعدّ كتابه "مدخل إلى جامع النص"[46] أحد المراجع الرئيسة للتعرف على وجهة نظره في هذا الموضوع. فالملحمة (جنس) أدبي إذا نُظر فيها من حيث الشكل والمضمون، لكنها صيغة، أو نمط، إذا نظر فيها من حيث علاقتها بالسرد، فالبعد التاريخي له أثره، لكنه ليس البعد المؤثر الوحيد، لكون الأنواع الأدبية تتميّز بالاستمرار، والنموّ، والتحول من نوع لآخر[2]، وهو، أي: جنيت، يساير تودوروف في التفريق بين الجنس genre والنمط، فالأخير، في رأيه، محايدٌ تاريخياً، عكس الجنس، فهو متجذّرٌ في التاريخ، بمعنى أن فكرة الملحمة، من حيث هي جنس، تتجسد في الإلياذة، لكن ثمة ملاحم أخرى تمثل صورا، أو أنماطا، تقترب من ذلك الجنس، أو تبتعد.

فالأدبيّ يصنف جنساً بالقياس إلى النمط المثالي، والنمط type يصنف نمطاً بالقياس إلى الأشكال المستمرة لذلك الجنس، مع ما يظهر فيها، أو عليها، من تباينات عارضة، تميّزُ نمطاً عن آخر، ونصاً عن نصّ. وتسود الأنماط علاقاتٌ متشابكة كعلاقةِ المُحاكاة، أي أنّ هذا النص يحاكي ذاك، أو علاقة مغايرة، أيْ: أنَّ هذا النص يختلف عن ذاك الذي ينتسب إلى الجنس نفسه الذي ينتسب إليه النصّ المُعيّن. كذلك ثمة علاقة تمثيل، أو معارضة، وهي محاكاة ساخرة تؤدي إلى ظهور ما يسميه بالنظير النصي، كالوصف الذي يحسن إطلاقه على "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي[3] فهو

(1) انظر عرضنا لكتابه خطاب الحكاية في: بنية النص الروائي، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ط1، 2008، ص 52.

(2) ترجمه إلى العربية عبد الرحمن أيوب وصدر بمقدمة من المؤلف عن دار الشؤون الثقافية، ببغداد، ط1، 1985.

(3) إبراهيم المويلحي: حديث عيسى بن هشام، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2007.

نظير للمقامة (الجنس) لكنه من حيث التنميط مختلف. ويقترح جنيت تسمية النص الذي يجمع بين هاتيك العلاقات في بناء كلّيٍّ متماسك بالنص الجامع architexte فهو نصٌّ قد لا يكون معادلا لما هو متفق عليه في نظرية الأجناس، أو نظرية السرد، أو نظرية الصورة، أو نظرية الخطاب، بيْدَ أنه ينمازُ على جلّ ذلك بارتقائه إلى منزلة فوقية[1].

التصنيف التكاملي

إلى جانب هذه التصنيفات ثمة نوع آخر يسمّيه رشيد يحياوي التصنيف التكاملي. وهو التصنيف الذي يعزو إلى الصنعة الأسلوبية، بصفة عامة، الفروق التي تميّز نوْعاً، أو جنساً أدبياً، من أنواع، أو أجناس أخرى. فالشكل الداخلي لدى كل من رينيه ويلك وأوستن ورن Warren بما فيه من عناصر أسلوبية، هو الذي يحدد نمط الشعر، أو جنسه، فلو أخذنا من جنس الشعر النوع الغنائي، فسنجد فيه أنماطاً، منها: السونيت sonnet، والروندو rondo، والبالاد ballad، والشعر ثنائي التفعيلة، والرعوي pastoral، والهجائي، والمقطوعي epigram وجل هذه الأنواع تنتسب إلى جنس واحد يجمعها تشكيل داخليٌّ عماده المقطع الشعري stanza في حين أنّ جنس السّرْد تنتسب له أنماطٌ ذات صيغة أدبية واحدة: كتنظيم العقدة، سواء أكانت مغلقة، أم مفتوحة[2]. ولكل جنس بنية مركزية، فالشعر، أيا كانت الأنماط التي تندرج فيه، يقوم على الصورة، والمجاز،

وانظر ما كتبناه عن صلته بالمقامة والرواية في: بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص 225.

(1) مقدمات في نظرية الأنواع...، ص 80-79.

(2) مقدمات في...، ص 81.

والرمز، والأسطورة، والإيقاع، الذي لا ينبغي أن يُحلل في معزل عن المعنى.

والأساس الكمّي للإيقاع فيه هو: الحدة، والمدة، والشدة، والتكرار، ولا ينفي مؤلفا كتاب: "نظرية الأدب" وجود الإيقاع في النثر، والكلام العادي، لكنه لا يبلغ في هذه الأنواع من الكلام ما يبلغه في الشعر من تساو واضح في الزمن، لذا كان الإيقاع من العناصر التي تميز جنس الشعر عن غيره، مثلما كان التتابع، والتسلسل الزمني chronicle في السَّرد، من العناصر التي تميّزه عن النثر غير القصصي[1].

وفي ألمانيا صدر كتابان، أوَّلهما بعنوان "مبادئ البويطيقا" (1944) لإميل شتايغر Staiger والثاني بعنوان "منطق الشعر" للآنسة كاته هامبرغر Hamburger. وفي الكتابين نجد حديثاً عن الأنواع لكنه مختلف. فالآنسة هامبرغر تقسِّم الشعر على نوعين: أولهما هو القصصي، أو شعر المحاكاة، والثاني الغنائي، أو شعر الوجود، وهو الشعر الذي يعبّرُ عن الواقع، والتجربة الذاتية للشاعر. ففي القصيدة الغنائية يتكلم الشاعرُ معبّراً عن نفسه، أما في المسرحية، أو الملحمة، فيترك لغيره أنْ يتكلم. وانسجاما مع هذه الفكرة جعلت الرواية المكتوبة بصيغة المتكلم ضمْن الغنائي، لأنَّ المؤلف هو الذي يتكلم فيها لا الشخوص. وقد لقيتْ آراءُ هامبرغر هذه بعض الاهتمام، ولكن رينيه ويلك Wellek لا يرى فيها ما يستحق النظر[2]. أما شتايغر فقد رام في كتابه "مبادئ البويطيقا" التفريق بين

(1) مقدمات في...، ص 83-80.

(2) رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1987، ص 386-376.

الأجناس الأدبية الثلاثة: الملحمي، والدرامي، والغنائي، على أسُسٍ جديدة. مؤكداً أنَّ كلّ قطعة أدبية لا بدّ أن تقع بين هذه الأصناف الثلاثة، ولكنّ خاصية الغنائي، أو الملحمي، أو الدرامي، لا تتحقق - بصورة دقيقة - إلا في أعمال محدودة جداً. وقد أفاد من النظر الهيدْجَري للزمن في تقسيمه للأنواع. فالملحمة ترتبط بالحاضر، والغنائي يرتبط بالماضي، والدرامي يرتبط بالمستقبل، وتفسير هذه الأبعاد الزمنية يتمّ عن طريق المنطق الهيدْجري، فالماضي هو الاستذكار، والحاضر هو العرْض، والمستقبل هو التوتّر. وثمّة أيضا سلسلة أخرى، فالاستبشار للغنائي، والسُّقوط للملحمي، والإدراك للدرامي. وهي سلسلة مستمدة من هيدجر كذلك، وتطابق المراحل الثلاث في حياة الإنسان: الطفولة، والشباب، والشيخوخة، مقابل ذلك ثمة سلسلة أخرى تساند هذا التقسيم، فالغنائي حسّي، والملحمي تصوُّري، والدرامي منطقيٌّ، أو فكري.

وقد حاول شتايغر أنْ يطبّق هذه الفكرةَ على شعْر غوتة Goethe، والنتيجة التي تتمخّض عنها محاولاته تلك، ومحاولات غيره من الألمان، هي أنّ التقسيم الثلاثي المذكور يظلُّ من أكثر التقسيمات رسوخا لدى المهتمّين بنظرية الأنواع[1].

تحولات النوع

يتم التحول في النوع الأدبي، أو الجنس، تبعا لأمرين اثنين، هما: النموُّ، والتعقيد المتزايد في النوع المعين، مما يؤدي إلى ظهور أجيال ضجرة، فتلجأ إلى الأمر الثاني، وهو: التعديل التدريجي الذي يؤدي إلى تحدّر نمط جديد من أنماط ذلك الجنس، وهذا الجديدُ

(1) مفاهيم نقدية، ص 400-386.

يتمتعُ ببعض صفات الجنس إلى جانب صفاته الجديدة[1]. وأول من نبّه على هذه الظاهرة، وأشار إليها، أرسْطو في كتابه "فنّ الشعر" عندما ذكر الملحمة، قائلا: "إنها تطورت عن قصائد المديح، وأنَّ الكوميديا تطورت عن الأهاجي"[2] وأما البلاغيون، والنقاد العرب، فقد ذكروا ما يمثل بوادر لفكرة التحول النوعي في الأدب، فقد عدوا المقامة تطوراً لمواعظ الزهاد من أمثال التنوخي، والموشحات عدّوها تطوُّراً للشعر الغنائي، والأزجال انحرافاً ملحونا عن الشعر الفصيح[3]. أما برونتيير الفرنسي فقد تأثر بأفكار دارْوين، مؤكداً أنّ الأجناس الأدبية تشبه أجناس الكائنات الحية من حيث إنهما يخضعان إلى قانون واحد هو توالد الأنواع بعْضها من بعض، فالشعر الغنائي الفرنسي في رأيه كان ضربا من التحول الذي ارتقى بنوع من المواعظ الدينية التي كانت تُلقى في مقابر الكنائس في القرن السابع عشر، وهذه المواعظ اشتهَرَ ممن كانوا يلقونها "بوسيه" و"بوردالو" وقد تطورت تلك المواعظ تدريجيا إلى نوع جديدٍ من الشّعر، هو الشعر الغنائي الرومانسي الذي طبع الشعر الفرنسي بطابعه طيلة القرن التاسع عشر[4]. وتتكرَّرُ هذه الفكرة لدى جماليّين آخرين، منهم على سبيل المثال: هيغل، الذي يؤكد توالد هذه الأنواع بعضها من بعض، فالشعر جنسٌ تناسل منه الملحمي، والغنائي، أولهما سبق الثاني، ومن تمازجهما نشأ الشعر الدرامي. ومن هذا الدرامي نشأ شكلان، هما: التراجيدي والكوميدي. ومن تمازجهما نشأ نوع

(1) مقدمات في...، ص 87.

(2) مقدمات في...، ص 88.

(3) مقدمات في...، ص 89.

(4) للزيادة انظر: محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1977، ص 101-98.

ثالث هو الدراما الحديثة[1]. وبتراجع الملحمة نشأت الرواية. ويؤكّد الشكليون الروس أنَّ كل شكل أدبي جديد يمثل درجة من تطور النمط لأنه سيحل حتما محل الشكل القديم، ومن الآليات التي تعتمدها الأجناس في تطورها الذاتي: المعارضة، والتقليد، والتقنين. يقول بوريس إيخنباوم ما يأتي: "ما إنْ يتمّ تقنين التقليد حتى تشرع المستويات الدنيا من النوع بإفراز أشكال جديدة، فالخط الأصغر هو الذي يحلُّ محلَّ الخط الأكبر"[2].

وخيرُ ما يمثل ذلك تقنين دستويفسكي أنساق رواية المغامرات الذي أدى إلى الارتقاء بها إلى مستوى القاعدة الأدبية للرواية. وهذا ما يؤكده شلوفسكي بقوله: إنَّ كلّ تقنين لأنواع شفوية شعبية دنيا يؤدي - ببساطة - إلى ظهور أنواع أدبية جديدة[3]. وهذا قولٌ غير بعيد عما يذهب إليه تنيانوف الذي يشير إلى تحلّل النوع الأدبي، وانتقاله من المركز إلى المحيط، مُخلياً مكانه لنوع أدبيٍّ جديد جاءَ من الحياة العملية، أو من أدب الدرجة الثانية[4]. وأيا ما كان الأمر، فإنّ الأنواع الأدبية كالكائنات الحية، تسير دوما من وضع معين إلى وضع أكثر ارتقاءً، أو أكثر نضجاً، أو ملاءمة لأولئك الذين يُقبلون على قراءة الأدب. وتتسم هذه المسيرة بثلاث: إما أنْ يتطوّر كلّ نوع منها تطوراً منفرداً، وإما أنْ يشمل هذا التطور الأنماط التي تندرج في الجنس الأدبيِّ كافة، وإما أنْ يطرأ عليها تغيُّرٌ تامٌّ فتبدو منقطعة الجذور عن الجنس السابق. ومثال هذا النوع الأخير قصيدة

---

(1) مقدمات في...، ص 92.

(2) مقدمات في...، ص 94. وانظر: نظرية المنهج الشكلي، ص 64.

(3) مقدمات في...، ص 96.

(4) مقدمات في...، ص 97. وانظر مقالة تنيانوف: مفهوم البناء، في نظرية المنهج الشكلي، ص 80-75.

النثر، فهي في العربية لا علاقة لها بجنس الشعر، ولا بالأنماط (الأنواع) المندرجة فيه. ومثال النوع الأول الملحمة التي انتهت - وفقا لبعض التصورات - لتصبح نوعاً جديداً هو الرواية. والنوع الثاني هو الشعر الدرامي الذي شهد من التطور، والتغيير، ما لم يدع للجنس التراجيدي، أو الكوميدي، منزلة في الشعر الدرامي اليوم، وتحول التراجيدي والكوميدي كلاهما إلى نثر.

وصفوة القول أنّ مسألة البحث في الأجناس الأدبية، وما يتفرّع عنها من أنماط، وأنواع، ليس بالأمر اليسير، ولا بالشيء النافل، الذي لا ضرورة له، ولا جدوى. وإنما هو ضرورة - مثلما لاحظنا في عرضنا لجوانب إشكالية من سؤال التجنيس، والبحث فيه - فنظرية الأنواع دراسة طوبوغرافية لأرضية الأدب في حقبة من الحقب، تكشف عن تضاريس هذه الأرض، بما فيها من أودية، وجبال شامخة، وما يعتورُها من زلازل، واهتزازات باطنية، ورياح تهبُّ عليها من نواح عدة، وجهات مختلفة، فهي بحثٌ في عوالم مجهولة لكنها تعجّ بالحياة. فمن أفلاطون.. إلى جنيت، مروراً بأرسطو، والشكليين الروس، ما يزال النقد يطمح لوضع خرائط، ورسوم بيانية، ترصد درجة التأثر والتأثير، في مسعىً لجعل القارئ المهتم بالأدب يتحسّس موْضعَ خطاه، متنبّها إلى الطريق التي عليها يسير، والغاية التي يصبو إليها ويتطلع.

الفصل الثاني

معايير التصنيف وتراسل الأنواع

من الأسئلة التي تبدو يسيرة على السائل والمسؤول من الوهلة الأولى السؤال التقليدي المُتكرّر: ما هو الأدب؟ بيد أن هذه البساطة، التي تبدو من النظر الأول، ليست أكثر من بريق يخدعُ الناظر. فقد حارتْ العقول، وحارت الألباب، في الإجابة عن هذا السؤال جوابا يحسم التردد، ويأتي بفصل الخطاب. ومؤلفا كتاب نظرية الأدب *Theory of Literature* رينيه ويلك Wellek، وأوستن ورن Warren (1949)، لم يكونا أقل حيْرة من سواهما في كتابهما القيّم، فقد تساءلا عن طبيعة الأدب، واستعرضا الكثير من الإجابات.

فربَّ قائل يقول: الأدب هو كلّ ما كتب وطبع. وبذلك لا فرق بين كتاب مثل (هملت) *Hamlet* لشكسبير Shakespeare وكتاب مثل "مهنة الطب في إنكلترا في القرن الرابع عشر" أو كتاب "حركة الكواكب في بداية العصور الوسطى"[1]. ورب قائل يقول: بل الأدب هو كل كتاب عظيم اشتهر بما فيه من تنظيم رشيق، وأسلوب شيّق في العرْض[2]. وثمة منْ يُدْلي بإجابة أخرى يميل إليها المؤلفان كلَّ

---

(1) رينيه ويلك وأوستن ورن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، دمشق، ط1، 1972 ص 19 وقد توقف عند هذه الفكرة وناقشها تيري إيجلتون في النظرية الأدبية Literary Theory. Blackwell, Cambridge، ط12، 1996، ص 1، ط1، 1983.

(2) نظرية الأدب، ص 21-20.

الميل فتقصر المصطلح "أدب" على "فنون الأدب الإبداعي" الذي يشمل الشعر، والقصص، المكتوب منهما والشفويّ، مثلما توحي كلمة أدب في اللغة الألمانية، ونظيرتها في اللغة الروسية، خلافا لكلمة Literature الإنكليزية التي لا توحي إلا بما هو مكتوب أوْ مطبوع[1].

ولهذا يرى المؤلفان ما يراه الشكليّون الروس Russian formalists، من أنّ الأدب هو جلّ ما تسْتعمل فيه اللغة استعمالا خاصّاً، أي أنّ الأدب هو الاستعمال الأدبي غير العلمي للغة. فاللغة الأدبية تختلف عن لغة العلم من حيث إنها لغة كثيرة الالتباس، مملوءة بالطباق، والمجاز، والجناس، والتصنيفات غير العقلية، والعشوائية، كصيغ التذكير، والتأنيث. وهي شديدة التضمين، لكونها بعيدة كلّ البعد عنْ أنْ تكون دلاليّة حسبُ؛ إذ إنّ لها جانبها التعبيري النابع من توخّيها التأثير في المتلقي (القارئ). وفي اللغة الأدبية يتم التركيز على العلامة sign الرمز الصوتي للكلمة، وفيها تستخدم جلّ وجوه الصنعة للفت النظر إلى ذلك الرمز الصوتي: كالوزن، والإيقاع، والأسْجاع[2].

ولا يفوتهما التنبيه على شيء آخر تختصّ به اللغة الأدبيّة، وهو كونها لغة غير ذرائعية non-pragmatic فمُسْتخدم اللغة لأغراض نفعيّة، ذرائعية، لا يلجأ إلى البعد الجمالي، أو التشكيلي الخالص، أو الانتقاء الأسلوبي، إلا في القليل النادر الذي لا يؤبه

(1) نظرية الأدب، ص 22.

(2) نظرية الأدب، ص 23. وانظر: Eagleton: السابق، ص 2. وللمزيد راجع: فيكتور إيرلخ: الشكلية الروسية، ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000، ص 90.

لـه، ولا يقـاس عليـه[1]. إلـى جانـب ما سـبق يتميز الأدبي عن غيره بوفرة التخييل imagination وغلبة العنصر الحكائي narrative على أنواع منه: كالملاحم، والدراما، والقصص، وحتى الشعر الغنائي. ففـي الغنائـي يتضـح أنّ (أنـا) المتكلم في القصيدة (أنا) وهْميّة. أما الحوادث المسرودة في القصّة، أو الرواية، فتبدو لنا - وإنْ كانت حقيقيّة - من صنع الخيال، واختراع الكاتب. وأكثر الروايات واقعيّة تُكْتـبُ، وتؤلـف، طبقـا لأعـراف فنيّة معينة، لا وفقاً لقوانين الواقع، وقواعده، فقوانين الحياة والواقع مختلفة عن قوانين الفن[2].

وإذا سـلم القارئ بصحّة هذا المعْيار، فمعناه أننا حين نتكلم عن الأدب، إنما نتكلم عنه في الحدود التي تمثلها أعمال هوميروس Homer، وشكسـبير Shakespeare، ودانتي Dante، وبلزاك Balzac، وكيتـس Keats، وليـس فـي الحـدود التـي تمثلهـا أعمال فرانسـيس بيكـون Bacon (1561-1626)، أو إمرسـون[3] Emerson (1803-1882) أي أنّ التفريق بين الأدبي، وغير الأدبي، يقوم على اجتماع خصالٍ خمس هي:

1. التنظيم الشائق.
2. التعبير الشخصي.
3. الاستخدام الخاص للمادة الوسيطة، وهي اللغة.
4. التجرّد من النفعي.
5. التخييل.

---

(1) نظرية الأدب، ص 26-25.

(2) نظرية الأدب، ص 27-26. وانظر: E.M. Forster, *Aspects of The Novel*, Penguin Books, London, 18th pub, 1972, pp. 70-73.

(3) نظرية الأدب، ص 27. ويذكر أن فرنسيس بيكون فيلسوف وكاتب وعالم إنكليزي، أما إمرسون فعالم، وكاتب، وفيلسوف أميركي يُعْرف مذهبه باسم مذهب التعالي.

وهذه النقاط الخمس يجب أن يتفق وجودها فيما هو "أدبيّ"، ولا تكفي واحدة منها لذلك[1]. والحق أنّ السؤال عن طبيعة الأدبي ارتبط بالسؤال عن جدواه. ومنطلق المؤلِّفيْن في إعادة النظر بهذا السؤال، وفيما تدول من إجاباتٍ، ما ذكره هوراس Horace في كتابه فنُّ الشعر *Ars Poetica* من أنّ الشعر "عذبٌ، ومفيدٌ". أي أنه ممتع، ويعلّم، بكلمات كتلك التي شاع استعمالها في عصر النهضة، وما تلاه. فالعذوبة، والفائدة، كلتاهما تمتّان بأقوى الصلات، والوشائج، بطبيعة الأدب، ووظيفته[2]. وهذا لا يعني رفض المؤلّفيْن لفكرة التأكيد على أن للأدب وظائف أخرى تضاف إلى الإمتاع، والإفادة.

فالأدبُ - في نظر بعض الاتجاهات المعاصرة - يمكنه أن يصل القارئ بنوع، أو أنواع من المعارف لا تقع ضمن الحدود التي تهيمن عليها العلوم الإنسانية، أو العلم الطبيعي[3]. فصياغة الأدب لنماذج إنسانية، مثلما هي الحال في المأساة "روميو وجولييت" مثلا، أو في الملهاة مثل "البخيل" لموليير، أو الشخصيات الجمّة في روايات دستويفسكي، تستطيع أن تقدم لنا معرفة جيدة بطبيعة النفس البشرية، وبالإنسان[4]. وذلك شجع بعض علماء النفس مثل فرويد Freud على اتخاذ الشخصيات الروائية نماذج للتطبيق، على الرغم من التسليم بأن الأدب ليس وجهاً من وجوه الحقيقة التي يُعنى بها عالمُ النّفس، أوْ عالمُ الاجتماع، أو الفيلسوف، ولكنّه تخيّلٌ رصينٌ

(1) نظرية الأدب، ص 29.

(2) نظرية الأدب، ص 33-32. وكتاب هوراس المذكور نقله إلى العربية لويس عوض، وصدر في منشورات الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970.

(3) نظرية الأدب، ص 35.

(4) نظرية الأدب، ص 37-36.

يقومُ على تمثيل الحقائق[1]. وما ذكره أرسطو في الرد على أفلاطون، من حيث إن الأدب خاصة، والفنُّ بصفة عامة، ينشدان الحقيقة الكامنة وراء الحقائق الجزئية العارضة، قولٌ ينبغي استحضارهُ في هذا السياق، مثلما ينبغي استحضار فكرته عن وظيفة الأدب، وقدرته على تحريرنا - نحن الذين نتلقاه بالمشاهدة، أو القراءة - من عناء الانفعالات. وذلك هو الشيء الذي عناه باستعمال كلمة التطهير catharsis فقد قيل: إنّ غوتة Goethe الشاعر الألماني(1833-1749) تحرَّر من آلام العالم بتأليفه رواية آلام فيرتر[2]. ومهما يكنْ من أمر، فإنّ للأدب - في رأي المؤلفيْن - وظيفته الأولى، والوحيدة، وهي أن يكون أمينا لطبيعته[3] بمعنى ألا يتوخّى الإفادة حسْبُ، لأنَّ في ذلك إنكاراً لطبيعته ذات الخصال الخمس، وألا يتوخى الإمتاع وحده كي لا يتحوّل إلى لعِبٍ بالألفاظ.

وإذا كنا قد حدَّدْنا فيما تقدم من هذا الفصل طبيعة الأدبي، ووظيفته، أو بكلمة أدقّ، وظائفه التي لا تتعارض مع طبيعته، فهل ثمة نظرية للأدب؟ وما حدود هذه النظرية؟ وفيم تبحث؟ وما علاقتها بتاريخ الأدب والنقد الأدبي؟ مثل هذه الأسئلة تبدو جديرة بالطرح نظراً للغموض الذي يكتنف التعبير المتداول في هذا السياق؛ نعني تعبير "نظريّة الأدب" أو "النظرية الأدبية".

ففي كتابهما المذكور - الفصل الرابع - يفرّق كل من ويلك Wellek وأوستن وَرِنْ Warren بين مفهومات: نظريّة الأدب، وتاريخ

---

(1) نظرية الأدب، ص 39.

(2) نظرية الأدب، ص 41، والرواية من أشهر أعمال الشاعر الألماني، وقد نقلها إلى العربية أحمد حسن الزيات وصدرت في القاهرة مثلما عرب عبد الرحمن بدوي مسرحيته الشهيرة فاوست *Faust* في جزأين.

(3) نظرية الأدب، ص 43.

الأدب، والنقد الأدبي، على أساس أنّ نظرية الأدب تُعنى بتحديد الأسس التي يقوم عليها النوع الأدبيّ، فما الذي يجعل هذا الأثر الأدبي قصة وليس مسرحيَّة، أو رواية، أو قصيدة؟وهي أسُسٌ تسْتخرج - في العادة - من الأدب ذاته، نتيجة الدّرْس المستمرّ لنصوص تنتسبُ لذلك النوع، أو النَّمط. في حين أنّ النقد يستخدم تلك المبادئ، وهاتيك المعايير، للموازنة بين النصوص، بُغْية المُفاضلة بيْنَ واحدٍ وآخر. فيقال، مثلاً، إنَّ (أ) أفضل من (ب) وإليكم الأسباب.. وعلى هذا القياس يُعدّ أرسطو الذي عُني بوصف المبادئ الأساسية التي تقوم عليها المأساة tragedy مُنَظِّراً، في حين يُعدّ سانت بيف Beuve (1804-1869) الذي عني بالمفاضلة بين شعراء عصره ناقداً[1]، أما التاريخ الأدبي فهو كنظرية الأدب، والنقد، إلا أنه يُعنى بترتيب سلسلة من الأعمال في نسق تاريخيّ للكشف عن وجوه من التطور، أو التراجع، أو التأثر والتأثير، فإذا قيل - مثلا - إنّ الأثرَ (ب) مشتق من الأثر (أ) كان ذلك جزءاً منْ عمَل مؤرِّخ الأدب.

وأيا ما كانَ الأمرُ، فإنّ كلاً من الناقد، والمؤرّخ، يستعينُ بما يقدمه الآخر للأدب. ولا يمكن عزل نظرية الأدب عن التاريخ الأدبي، مثلما يصعُب عزل التاريخ الأدبي عن النقد "فمن الناحية العملية، لمْ يُكْتب تاريخ للأدب أبداً دون بعض المبادئ التي تُنتقى النصوص وفقاً لها، وتبَعا لقيمتها، ولمحاولات النقد، والتقويم، وتحديد الخصائص.ومؤرخو الأدب الذين ينكرون أهمية النقد هم

(1) نظرية الأدب، ص 48-47. وسانت بيف Beuve هو أحد النقاد الذين ارتبط اسمهم بالرومانسية، وقد عرف نقده بالنقد الشخصي، وكان أحد العوامل التي عجلت في القضاء على الكلاسيكية. من أهم كتبه على الإطلاق كتاب (أحاديث الاثنين).

أنفسهم نقادٌ دون أنْ يشعروا، وهم - في العادة - نقادٌ ثانويّون يتخذون لأحكامهم مقياساً تقليدياً هو القِدَمُ والشّهْرة"[1].

فمؤرخ الأدب ينبغي أنْ يكون ناقداً، وإنْ أراد ألا يكون غير مؤرخ، والعكس صحيح، فعلى الناقد أنْ يكون مؤرخا، وإن أراد ألا يكون كذلك[2].

يتناول المؤلفان فيما تلا ذلك الأدب العام والأدب القومي والمقارن، وهي مفاهيم لا تتصل مباشرة بموضوعنا في هذا السياق. أما تناولهما لمناهج النقد في الجزء الثاني، والتركيز على الاتجاهين الخارجي والداخلي، فهو أدخل في باب النقد منه في نظرية الأدب. وإن كان الحديث عن المنهج الخارجي يُفصح عما يربط النقد بالتاريخ الأدبي، وذلك شيء سوف يتكرر الخوض فيه في الفصل التاسع عشر، وهو الفصل الأخير من الجزء الرابع. أما الفصل السابع عشر، فهو الفصل الخاص بنظرية "الأنواع الأدبية" التي تحتلُّ موْضع القلب من النظرية.

الأنواع والتصنيف

يرفض المؤلفان ابتداءً موقف كروتشي Croce من التجْنيس، ويعدانه ردَّ فعل متطرّفا إزاءَ التسلط الكلاسيكي، فالجنس - في رأيهما - أو النوع الأدبي، بمنزلة المؤسسة التي ينتمي إليها الأفراد الذين يلتزمون بما لها من أنظمةٍ، ولوائح داخلية. فجون ملتون

(1) نظرية الأدب، ص 53.

(2) نظرية الأدب، ص 54. وكروتشي فيلسوف إيطالي له كتاب "المجمل في فلسفة الفن" الذي ترجمه إلى العربية سامي الدروبي. ومن أبرز آرائه في علم الجمال رأيه في أنّ الفنَّ، ومنه الأدب، تعبيرٌ، وحدْسٌ، والتعبيرُ والحدْس يتأبّيان على التقعيد، والتنظير.

Milton، المتحرر في السياسة إلى حدٍّ بعيد، كان مسكوناً بفكرة الملحمة المجردة، فهو يعرف، ويلتزم - فيما يؤكّد كير Ker، بقوانين الشعر الملحمي الصحيح، مثلما يلتزم بقوانين الشعر الغنائي والمسرحي الصحيح[1].

ولنظرية الأنواع مبدأ تنظيمي، فهي لا تصنف الأدب تبعا للزمن، أو المكان، كالتاريخ الأدبي، بل تصنفه وفقا للتنظيم المخصوص والبنى[2]. وهذه البنى ليست ثابتة في الواقع، فقد دلت قرائن الأحوال على أنَّ بعض الأعْمال تنزلق منحرفة عن هاتيك البنى، فعندما كتب ملتون "الفردوس المفقود *Paradise Lost*" كتبها باعتبارها صنفا من الأودسة Odessa، والإلياذة *The Iliad*. إلا أنّ هذا لا يعني تطابق الشفوي (الإلياذي) مع الأدبي (الفردوس المفقود) وحين كتب سبنسر Spencer "ملكة السِّحْر *Fairy Queen*" كتبها في زمن انفصلت فيه الملحمة عن الرواية، لكنه ظن نفسه يكتب عملا من النوع الذي كتبه هوميروس Homer[3].

ويعدُّ أرسطو، في رأي كثيرين، من أوائل المهتمين بالتحديد الثلاثي: ملحمي، درامي، غنائي.

وأما المحدثون فيميلون إلى طمس الفروق بين الشعر والنثر. ويقسمون الأدب التخييلي إلى فنون هي: ملحمة، قصة، رواية. والمسرحية إلى نثر وشعر. والشعر المتركز حول موضوعه: شعر

---

(1) نظرية الأدب، ص 295. وللمزيد انظر: عيد دحيات، جون ملتون والثقافة العربية الإسلامية، ترجمة محمد الحاج خليل، مركز الكتب الأردني، عمان، ط1، 1993.

(2) نظرية الأدب، ص 296.

(3) نظرية الأدب، ص 297-296. ترجمت الفردوس المفقود *Paradise Lost* إلى العربية على يدي محمد عناني، وصدرت مع مقدمة في القاهرة 1982.

غنائي[1].

ومن الصعب التزام معايير محددة، ثابتة، وصارمة، عند التصنيف، فالملحمة والرواية جنسان أدبيان مركّبان، وعلينا من أجل التوصل إلى أنواع مجردة أن نبادر إلى تفكيكهما، فنتناول السرد وحده مثلا، ثم السرد مع الحوار، وبذلك تغدو هذه الأنواعُ مصنفة تصنيفا جديداً على النحو الآتي:

1. سرد: Narration (ويضم الملحمة، والرواية، والقصة).
2. حوار: Dialogue (ويضم المسرحية: مأساة، ملهاة، ساتير satire، ودراما حديثة).
3. أغنية Lyric.

وهذا التصنيف، في رأي المؤلّفيْن أكثر جذريةً، فيمكننا باختصار أن نطلق على الصنف الأول سرداً، وعلى الثاني عرْضاً، وعلى الثالث وصفاً[2]. وثمة معايير أخرى منها تلك التي تحدث عنها وأوضحها هوبز الذي يقسم الأنواع الأدبية على وفق الأماكن: بلاط، مدينة، قرية. فالملحمي أو البطولي يناسب البلاط، والهجائي أو الساخر يناسب المدن، والغنائي أو الرّعويّ يناسب القرى. أما دالاس E. S. Dallas فقد تحدث عن ثلاثة أنواع، هي: المسرحية، والحكاية، ثم الأغنية. فالأول يُهيْمن عليه ضميرُ المُخاطب، والزمن

(1) نظرية الأدب، ص 297. وانظر: Hough ,Graham, *An Essay on Criticism*, 1st, London, 1966, p. 84. ولجيرار جنيت Genette رأي يخالف هذا الإسناد لأرسطو أو أفلاطون وقد بينا ذلك في موضع آخر من الفصل الأول من هذا الكتاب. وانظر مدخل لجامع النص، مرجع سابق، ص 23.

(2) نظرية الأدب، ص 299–298. والسّاتير satire قطعة شعرية هجائية وكانت قد أطلقت هذه الكلمة في بعض العصور على نوع من المسرحيات التي غرضها الهجاء الكوميدي.

المضارع. والثاني يهيمن عليه الشخص الثالث أو ضمير الغائب، والزمن الماضي. والثالث يُهيْمنُ عليه ضمير المتكلم والزمن المستقبل. وقد خالفه إرْسكين Erskine الذي يَعدّ الشعر الغنائي في دراسة له (1912) مما يهيمن عليه الزمن الحاضر أيْضا. أما الشكليون الروس Russian Formalists فيربطون التصنيف بالبنية اللغوية الثابتة للأدب؛ فالشعر الغنائي يعتمد لدى رومان ياكوبسون Jakobson على ضمير المتكلم، والزمنين الحاضر، والمستقبل، في حين تعتمد الملحمة الضمير الغائبَ، والماضي.

وفي القرن الثامن عشر - وهو عصرُ الكلاسيكية الذهبي - كان التصنيف قد اتخذ مساراً آخر، على وفق التأثير الذي يتركه الأدب في جمهوره. فالناقد الأدبي الإنكليزي هانكنز Hankins يتحدث عن أنواع المسرح الإنكليزي مشيراً إلى ثلاثة، هي: الخلقي، والمأساوي، والهزلي. ويتحدَّث عن النثر القصصي، فيذكر منه نوعين، هما: الرواية، والرومانس، أي أنَّ اهتمامه ينصبُّ على السَّرْد تارة، وعلى العرْض تارة أخرى.

ويهتمُّ الشاعر الفرنسي بوالو Boileau بالتصنيف فيذكر من الغنائي أنواعاً منها: الرعوي pastoral، والمراثي elegies، والقصائد Odes، والملحُ أو شعر المقطعات epigram والدرامي Dramatic لديه ثلاثة أنواع هي: الملحمة epic، والمأساة Tragedy، والملهاة Comedy. ولا ريبَ في أنّ وضْع الملحميّ في هذا السياق سببه أنه كان يعني بالدرامي شعر المحاكاة. وقد كتب بلير Blair فصولا حول الأنواع ناقش فيها معايير التصنيف، فوجد الشعر إما وصفياً وإما دينياً وإما مسرحياً، والأخيران أفضل تلك الأنواع عنده[1]. وتمثل

(1) نظرية الأدب، ص 301-300 ونيقولاي بوالو شاعر وناقد فرنسي كلاسيكي عاش بين 1636 و1711 وله منظومة مشهورة عن فن الشعر.

المدرسة الكلاسيكية ميلا شديداً نحو نقاء النوع الأدبي، وتكثر من الحديث عن ظاهرة تحول النوع فيما يشبه تناسل الأجناس، أو دوامها، وإضافة أنواع جديدة يولد بعضها من بعض[1].

على أنَّ حرْصهم على نقاء النوع الأدبي لم يمنعهم من الاعتراف بظهور أنواع تمثل انزلاقا عن النوع السابق، وانحرافاً أو مزجا بين خصائص نوعيّة محددة وأخرى في العمل الأدبي المعيّن، مثلما تُلاحظُ في (هملت) *Hamlet* شكسبير Shakespeare بعض **المشاهد** الهزلية، مع أنها مأساة، وكذلك المشهد الهزلي للبوّاب المخمور في مأساة مكبث *Macbeth*. وقد عدّ الكلاسيكيون الجدُدُ بعْض الشّعْر، مثل: السُّونيت sonnet والروندو roundo والبالاد Ballads أنماطا من الشعْر الغنائي، وليستْ أنواعا ثابتة التصنيف.

ولا يختلف رأي نورثروب فراي Frye مؤلف "تشريح النقد" عن رأي رينيه ويلك وأوستن ورن في أنَّ الجنس الأدبي يشبه المؤسسة التي ينتظم فيها عدد من الأفراد، كبيرا كان أم صغيراً. كلٌّ يلتزم بما لها من أنظمة ولوائح داخلية خاصة، ففي كتابة الشاعر قصيدة يراعي في العادة نوع القصيدة أي: الرغبة في كتابة بنية لفظية من نوع خاصّ، بمعنى أنه يخضع - في أثناء هذه المحاولة - للنوع الأدبي.."[2].

ونظرية الأنواع الأدبية تشكو منذ أفلاطون وأرسطو من أنها نظرية لم تتطور في النقد[3] والتقسيم المعروف إلى ملحمي ودرامي

(1) نظرية الأدب، ص 301.

(2) نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمان، ط1، 1991، ص 316.

(3) تشريح النقد، ص 317.

وغنائي وُضع على أساس صلة المؤلف بجمهوره، فالمسرحية تمثل أمام نظارة فهي عرض، والملحمة تلقى على من يسمع فهي نشيد، والقصيدة الغنائية يُترنّم بها وتغنّى لمن يطرب. ولم يصنف الأدب المطبوع الموجه إلى قارئ، لا هو بالمشاهد في المسرح، ولا هو بالسامع للإنشاد، ولا هو بالطَّرِبِ المنتشي بما يُغنى[1] ولذا يقترح فراي زيادة جنس جديد لذلك التقسيم وهو جنس القصص fiction[2] فهو في رأيه جنسٌ يختفي فيه المؤلف عن أنظار القارئ الذي هو - في الأصل - مجهولٌ لدى المؤلف. وللتفريق بين القصة أو الخطاب السردي، والشعر، يقترح فراي مزيتين شكليتين، هما: الشعر يقوم على إيقاع التكرار فيما يقوم السرد القصصي على إيقاع الاستمرار. والأول هو السمة الإيقاعية التي تميّز لغة الشعر، والاستمرار هو السمة التي تميز لغة النثر القصَصي "فالتكرار مبدأ بنيويٌّ في الشعر الموزون"[3].

فمن المعروف أنّ في لغة الشعر إيقاعيْن: إيقاع مرده إلى الوزن، والثاني هو الإيقاع السيميائي للمعْنى، أي ما يُحسب أحيانا بأنه إيقاع النثر (في القصيدة) والأول هو الذي إذا بالغنا فيه بدونا كمن يغنّي، أما الثاني، إذا بالغنا في إظهاره بدا لنا الشعر كما لو أنه مكتنزٌ أو منفوخ بتعبير برناردشو، بمعنى أنّ التركيز ينصبُّ على إظهار الدلالات، فيبدو الخطاب طافحاً بها يكاد يفيض[4].

ويصنف فراي الشعر الغنائي أنماطا على وفق ما تتميز به من

(1) تشريح النقد، ص 318.

(2) تشريح النقد، ص 319.

(3) تشريح النقد، ص 324.

(4) تشريح النقد، ص 342-341.

أشكال فنية، فثمة قصيدة تعتمد اعتماداً كبيراً على ما يسمى بالجملة السحرية، والتكرار التراكمي، وإذا غلب عليها الحسّ الجماعي اقتربتْ مما يعرف بالبالاد Ballad أما قصيدة الرثاء فتحفل بالكثير من المشاعر التي تعلن عن المشاركة الوجدانية، وتعتمد قصيدة الرثاء الرعوية على الأسطورة الجنائزية (أدونيس) وثمة مراثٍ كتلك التي تنقش على شواهد القبور، وقصيدة تسمى قصيدة المنفى، أو الهجران، أو التذمُّر، والشكوى.وتتسم القصيدة الغنائية بما يُسمّيه فراي مبدأ الاتساق، وهو أنْ تتشكل على هيئة يقبلها وعيُ الشاعر وقارئه اليقظ، والتكيّف مع نظام الإشارات المعبّرة عن المعنى؛ فهي خليطٌ من: التوريات، والأواصر الصوتية والمعنوية الغامضة، والأواصر التي تنتمي إلى الذاكرة فيما يُشبه الحلم. ويظهر من ذلك الخليط هذا الاتحاد الغنائيّ المتميّز للصوت والمعنى.وهذا ما يسميه فراي، من زاوية أخرى، الإيقاع الترابطي[1]. على أنّ ارتباطات الشعْر الغنائي التقليدية هي بالدرجة الأولى مع الموسيقى[2]. فالأشياء الأخرى التي تميز الشعر الغنائي هي توافر المجاز الذهني، والمجاز الذي يعبر عن المجرّد بالمحسوس.فالقصيدة الغنائية تعتمد أكثر من أي نوع آخر على الصورة المدهشة للوصول إلى ما تبتغيه من تأثير. وهذه الحقيقة غالبا ما توهمنا بأن هذه الصور الجديدة تماما تبلغ حدّ التعسّف المجازي catachresis أي: استعمال الكلمات في غير الموضع الذي وضعت له في اللغة[3].

ولا ريب في أنّ الدراما هي من جنس الشعر على وفق مذهب

---

(1) تشريح النقد، ص 354.

(2) تشريح النقد، ص 356.

(3) تشريح النقد، ص 370.

أرسطو ولكن فراي يرى في هذا التجنيس شيئا ناقصا فلا بد من أن نضيف شرطا يقيد الشعر الدرامي ليفرق بينه وبين الغنائي أو الملحمي. فالدرامي يقوم على إيقاع لا هو إيقاع التكرار، مثلما هي الحال في الغنائي، ولا على إيقاع الاستمرار مثلما هي الحال في الملحمي.وهنا يُدلي فراي بمفهوم جديد هو إيقاع اللياقة decorum وهذا النوع يميز في الواقع كلا من القصة والدراما والفنون القائمة على المحاكاة.واللياقة بصفة عامة تعني صوت الشاعر(أو المؤلف) التشخيصي *ethical* أي: تعديل صوته تعديلا يتفق وأصوات الشخصيات، ونغمة الكلام التي يتطلبها الموضوع، أو الموقف، أو الحالة النفسية. واللياقة تتجلى في الدراما أكثر من القصة أو الرواية[1] وفي الدراما أنماط: مأساوي، وكوميدي، وهذا التصنيف أيضا غير كافٍ.فثمة أشكال من الدراما لا يشملها هذا التصنيف، منها: الدراما الكتابية، نسبة للكتاب المقدس.وهي أقرب إلى الأسطورة، ترتبط بما يسمّى الاتصال الروحي عن طريق القربان المقدس.وهي نسيج شعري يختلط فيه المقدّس بالشعبي[2] وثمة دراما تاريخية.وهو نوع يندمج فيه التاريخ بأحداثه وشخصياته في المأساة على النحو الذي نجده في مسرحيتيْ شكسبير: ريتشارد الثاني، وريتشارد الثالث[3]. ولكن ليس ثمة ما يمنع ارتباط المسرحية التاريخية بالمسرحية الكتابية (الأوتو) خلافا للدراما الكوميدية الساخرة، فهي تبتعد عن الدراما الكتابية ابتعادا كبيراً، وتقتربُ من عالم الخطيئة، أو كوميديا الأخطاء. وهذا واضح في مسرحية

(1) تشريح النقد، ص 350.

(2) تشريح النقد، ص 371.

(3) تشريح النقد، ص 373.

الأخوات الثلاث لأنطون تشيكوف Chekhov. فالكوميديا الساخرة لا تعدو أن تكون تصويراً لحال الدنيا، وهذا قد ينطبق في شيء من التحفّظ على ما يعرف بالدراما الاجتماعية، ومسرحية إبسن Ibsen. وقد تتحول المسرحية الساخرة إلى نوع يعرف باسم (الماسْك) masque - وهو نوع من الدراما تؤدي فيه المناظر والموسيقى دوراً أكبر مما تؤديه الشخوص، وموضوعاته مستمدة في الغالب من الحياة اليومية - فهي، أي: الماسك تختلفُ عن الكوميديا بكونها ذات صلة "أوثق بالنظارة"[1].

وحين يفرُغ فراي من الشعر للحديث عن النثر نجده يستبعد السيرة من أجناس القصص لكون القصة في رأيه تقوم على التخييل، وحوادثها نوعٌ من الكذب. وهذا - على الأقل - ما توحي به، وتومئ إليه كلمة fiction وهي مطابقةٌ لمدلول كلمة رواية novel في حين أنّ السيرة يجب أنْ توضع في حيز النثر غير القصصي non-fiction في المكتبة الأدبية. وعلى هذا القياس تُقصى كتب الرحلات، والانطباعات عن البلدان، من النثر القصصي[2]. والشيء الذي يميّز السرد القصصي عن غيره هو الحبكة التي تحيل القارئ إلى فن عميق هو كوميديا السلوك. والروايات التي تتمثل فيها هذه الحبكة المتقنة هي روايات ديفو Defoe وفيلدنغ Fielding وجين أوستن Austin أما روايات إملي برونتي Bronte ومنها مرتفعات وذرنغ *Weathering Heights* فتميل في حبكتها إلى نوع من البالاد ballad. وهي أقرب إلى التراجيديا منها إلى كوميديا السلوك[3].

(1) تشريح النقد، ص 378.
(2) تشريح النقد، ص 402.
(3) تشريح النقد، ص 402.

أما السيرة فتقوم على استخدام النثر فيما يمكن أن يسمى السَّرْد الاعترافي. وهو على غرار السرد الذي اعتمده القديس أوغسطين في اعترافاته، وجان جاك روسو في اعترافاته أيضاً.ولهذه السِّيَر نماذج مبكرة، وبعد رسّو شرع الاعتراف يشق طريقه نحو الرواية، فقد استعمل ديفو في روايته مول فلاندرز بعض الاعترافات، وجاء تيار الوعي في الرواية الحديثة ليحيل الرواية لما يشبه الاعتراف[1].

ولم يفتْ فراي التفريق بين الرومانس romance والرواية، فالفارق الكبير بينهما يتَّضح في أنَّ كاتب الرومانس لا يهتمُّ بالتشخيص، أي: اختراع شخصيات تبدو للقارئ وكأنها شخصيات حقيقية.فقصارى ما يفعله هو الاتكاء على شخوص نمطيّين، فالبطل فيها إما شهويّ libidinal أو شرير maleness ولهذا تتصفُ الرومانس بالاقتراب من الأليغوري allegorical وهو - في المحصلة النهائية - شكل من أشكال القصص المستقلّ عن الرواية.

أما القصة القصيرة، فتقوم على مبدأ الحكاية tale مثلما هو الشأن في قصص بو Poe (1809-1949) والرومانس أقدم من الرواية، والميل إلى الأليغوري فيها واضح وقويّ. أما الرواية فكلما اتسع مداها اقتربت في رأي فراي من التاريخ.وملخص رأيه في الرواية يمكن إيجازه بما يأتي: إذا نظرنا في القصص من حيث الشكل وجدنا أربعة فروع تربطها معاً هي: الرواية، والاعتراف (السيرة) والرومانس، والتشريح.ولا يوجد ما يمنع تداخل نوعين من هذه الفروع أو أكثر في العمل المعيّن.

وينفي كلٌّ من رينيه ويلك وأوستن ورن وجود معايير ثابتة للتصنيف، فنحن - على سبيل المثال، لا الحصْر - نجد أنفسنا أمام

(1) تشريح النقد، ص 407.

نماذج من المراثي في الشعر الإنكليزي بينها من الاختلاف أكثر مما بينها من التشابه، والاتفاق، سواء من حيث الشكلُ، أو الوزنُ، أو القوافي، ومع ذلك تصنَّف جلُّ هاتيك المراثي تصنيفاً واحدا على غرار المراثي في الشعر الإغريقي والروماني[1]. وفي القرن التاسع عشر ظهر الكثيرُ من الأنواع، ومرَّتْ الأنواع الأخرى في سلسلة من التحوُّلات السَّريعة التي تشبه تحولات (الموضة) في الأزياء والملابس[2]. وبدأنا نسْمعُ برواية تاريخيّة، ورواية سياسيّة، ورواية كنسيّة. وهذا إنْ نمّ على شيء، فإنما ينمُّ على ظهور معْيار جديد للتصنيف، وهو الموْضوعُ الذي تدور حوله الأعمال قيد التصنيف. ويجاورُ هذا التصنيف تصنيفٌ آخرُ يتخذ الصنعة الأسلوبية الفنيّة مِعْياراً. فالرواية (القوطيّة) مثلا، تصنيفٌ يُطلقُ على رواية تغلب عليها الصياغة الجمالية التي تثير الغموض، والرعب، والمتعة، في القارئ[3]. والتصنيف القائم على مِعْيار الموضوع، أو المضمون، هو أحدُ المعايير التي يجبُ إقصاؤها عند التجنيس، والاتكاء على الجانب الشكلي أحْرى بالقبول من المعيار المضْموني، لسَببٍ وجيهٍ، فلو أننا نظرنا إلى السُّونيت sonnet نظرتنا إلى نوْع، أو نمَطٍ، فسيكونُ اعتمادُنا - بلا ريْب - على ما فيها من التزام بعدَدٍ معيّن من الأبيات، وترتيب ثابتٍ للمقاطع، والقوافي.

والمعيارُ الشكليُّ هو المعيار الذي اتبعه أرسْطو، واعتمده، في تصنيف الشّعر، والتفريق بين الكوميدي والتراجيدي. فالمستوى

---

(1) نظرية الأدب، ص 303. والروندو roundo قصيدة غنائية قصيرة ينشدها عدة أشخاص أو جماعة بعضهم يتلو بعضهم الآخر. أما البالاد ballad فأغنية شعبية فولكلورية أو شبيهة بالفولكلوري.

(2) نظرية الأدب، ص 304.

(3) نظرية الأدب، ص 205.

الفني هو أحدُ المعايير - إنْ لم يكن المعيار الوحيد - الذي اعتمده في ذلك التصنيف.

المدارس الأدبية والتجنيس

ويتلخّص موقف النظرية الكلاسيكية من الأنواع الأدبية في أنَّ هذه الأنواع ينبغي أن تبقى مستقلة بعضُها عن بعْض، لذا كثرتْ في دراسات الكلاسيكيّين عبارات مثل: "نقاء النوع" و"النوع واضح المعالم" وغيرهما من تعبيرات تنمّ على هذا التمْحيص. وإلى جانب المعيار الشكليّ الذي تمَّ تجاوزُه في أكثر الأحْيان، اعتمد الكلاسيكيون مِعْياراً اجتماعيا في التصنيف، فالملحمة، والمأساة، تعالجان موضوعات تَمَسُّ النبلاءَ، والملوك، في حين أنَّ الملهاة تعالج موضوعاتٍ تمسُّ الطبقة الوسطى. و(الفارْس) farce، والهجاء satire، يعالجان موضوعات تمسّ العامة، ولكلٍّ تأثيرُه في الأشكال الأدبيّة، والصّياغة الأسلوبية[1].

أما موقفُ الأدب الحديث من نظرية الأنواع، فمختلفٌ عن موقف الكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة.

فنحن - المُحْدثين - نميلُ إلى مزْج الأنواع التقليدية لإنتاج أنواع أدبيّة جديدة، مثلما هو معروفٌ عن النوع المهجّن من المأساة والملهاة tragy-comedy، وذلك يضمَنُ للأدب، بدلا من النقاء النوعي، الغنى، والثراء الفنّي، الذي يُخْصبُ النصوص بما في الأنواع من قيَم أسلوبية، وجمالية، وفنية مُشْتركة. كذلك تراعي النظرية الأدبيّة المعاصرة ما يتيحه هذا المزج من تناسل

---

(1) نظرية الأدب، ص 307-306. والفارْس farce نوع من المهزلة القصيرة المستمدة من مواقف الحياة اليومية، انظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 394.

للأنـواع، وولادة بعْضهـا مـن بعْـض، على النحو الذي يُفسّـرُ ظهور الشـعر الرومانسـي في فرنسـا من تطوير مواعظ الرهبان في المقابر الكنسـية فـي القـرن السـابع والثامـن عشـر. كذلـك يـؤدّي مثل هذا الانفتـاح بيـن الأنـواع إلـى مزيـدٍ مـن التواصل مع الأدب الشـفوي والشعبي، والارتقاء ببعض النماذج منه إلى مستوى الأدب المطبوع، على النحو الذي نجدُهُ في شعر بوشكين Poshken الروسي، ولوركا Lorca الإسـباني، فقد حوّل كلٌّ منهما أغاني الغجر إلى شـعْر من النـوع الرفيـع. كذلـك طـوّر برتولـد برخت Brechtte فـي الألمانية، وأودن (1907-1973) W.H. Auden بالإنكليزية الشعر الشعبي إلى شـعر وأدب جـدّي[1]. بمعنـى أن الأدب يرجـع مـن حين لآخر إلى الأدب البدائي لاشتقاق أنواع جديدة منه، وهذا يتفق - تقريباً - وفي شيء غير قليل من التحفظ، مع النظرية البيولوجية التي تطرق إليها برونتيير Brunetiere الفرنسي[2].

الماركسية والأنواع

ويربـط الماركسـيّون ربطـا محكمـا بين الأنـواع الأدبية والبنية المجتمعيـة التـي تظهـر فيهـا تلـك الأنواع، فالملحمة - على سـبيل المثال - ظهرتْ في مجتمع العبودية، حيث الفرد العادي لا قيمة

(1) شاعر وناقد أميركي إنكليزي المولد (1907) عرف باعتباره أحد الشعراء الميتافيزيقيين من قصائده المشهورة قصيدة *Our Hunting Fathers* توفي سنة 1973.

(2) للمزيـد انظـر: محمـد منـدور في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهـرة، بـلا تاريـخ، ص 101-98 وهـي، بالطبـع، النظرية التـي تقول: إن الفنون والأنواع الأدبية تنمو وتشيخ، وتهرم، وتفنى، وتولد منها أنواع جديدة، أكثر شبابا، لكنها تحتفظ ببعض مزايا النوع السابق. وانظر للمزيد: عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص 127. وقد استوفى البحث في نظرية برونتيير جان ماري شيفير في كتابه ما الجنس الأدبي؟ انظر الفصل

لـه، ولا أهميـة، وإنمـا الأهميـة للأشـخاص الذين يتمتعون بصفات خارقة للعادة، وتمتزج فيهم عناصر من البشـر وأخرى من الآلهة. وهذا شيء يتجلى في ملحمة جلجامش *Gilgamesh* مثلا، وفي الإلياذة *The Iliad*، والأودسّا *Odessa*، وغيرهما من ملاحم ظهرتْ في الآداب القديمة، وتراجعت مكانتها بسبب تطور المجتمع، وظهور المدن، وتقسـيم العمل، ووضوح البنى الطبقية، مما أدى إلى ظهور أنواع أدبية أخرى تناسب هذا التغيّر الاجتماعي.

ويتناول عبد المنعم تليمة في كتابه "مقدمة في نظرية الأدب" (1972) مثل هذا التفسير للأنواع الأدبية، رابطا بين سيرورة المجتمع عبر التاريخ وسيرورة الأنواع.

أما التفسير الذي نادى به برونتيير Brounteire الفرنسي[1]، فلم يحْظ منه بغير الرفض، ذلك لأنه تفسيرٌ يزعم زعما باطلا أنَّ الأنواع الأدبية تتطور وفقاً للقانون الذي تتطور تبعا له الكائنات الحية، وهو القانون الذي يجمع بين مناسـبة الكائن للبيئة، مع البقاء للأصلح. أي: مبدأ الانتخاب الطبيعي (الداروني) فهذا التفسير - في رأيه - تفسيرٌ خارجيٌّ فيه غيْرُ قليل من التعسّف الذي يَفرضُ على الظاهرة قانونا من قوانين ظاهرة أخرى.

وهو - علاوةً على ذلك - تفسير مثاليّ، لا يقلُّ خطورة عن التفسير الذاتي الذي يزعم فيه مبتدعوه أنَّ الأنواع الأدبية تختلف، وتتشابه، وتنمو، وتتطور، وفقا لقانون اللغة[2]. والقول بتحول الأنواع تبعا لتحولات اللغة قوْلٌ غير مقنع، وتفسيرٌ غير دقيق. وغير تاريخي. فلا مندوحة لنا من الربط بين الظاهرة الأدبية وغيرها من الظواهر،

---

(1) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب.
(2) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص 128.

لا سيما ظاهرة البناء الثقافي والوجود الاجتماعي[1]. فإذا نظرنا في التقسيم الأرسطي للأنواع، وفيما تبعه من استدراكات، ولا سيما ما يذهب إليه إليوت Eliot من حيث تصنيف الشعر بحسب الصوت الذي يغلب على النصّ من "أصوات الشعر الثلاثة" *The Three Voices of Poetry* (1953) وجدناه كالتفسير السابق يغفل عن الإطار التاريخي، وعن غيره من قوانين عامة لا نستطيع أن نفسر الظواهر الأدبية والفنية بمَعْزلٍ عنها[2].

فالمبدأ العام في نشأة الأنواع الأدبية، وتطورها، وفناء بعضها في بعض، وانقراضها، يقوم أساساً على تطوّر المجتمعات، إذ لكلّ مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي قيمها الجمالية التي تتجلى في أنواع أدبية بعيْنها، تناسبُ قدرة الإنسان في ذلك النظام الاجتماعي. ويمثل العمل الأساس الذي يفسّر كلَّ تطور، وتغيير، في الظواهر، بما فيها الظاهرة الأدبية، والفنية، أي أنَّ الإبداع يتطور وفق تطور العمل ذاته، وتطور وسائله، وتطور الإنتاج، وأدواته، وعلاقاته[3]. ومعنى ذلك أنَّ النوع الأدبي ينشأ، ويتطور، وفقا للوضع التاريخي، والاجتماعي، لا تبعاً للعوامل الذاتية الخاصَّة بالأديب، ولا تبعا للعوامل الخاصة بأداة التعبير وهي اللغة[4]. وتليمة نفسه لا يفتأ يذكر ما يسميه احترازاً، وهو احترازٌ من قبيل التهيؤ للإجابة عن تساؤلات منها: ما الذي يجعل نوعاً أدبياً معيَّنا ينشأ في ظروف تاريخية واجتماعية معيّنة، يتكرّر، ويواصل وجوده، وتأثيره، في

(1) مقدمة في نظرية الأدب، ص 129.

(2) السابق، ص 136.

(3) السابق، ص 137.

(4) السابق، ص 138.

ظروف اجتماعية، وبيئية، وتاريخية، مختلفة جدا؟ ومثل: ما الذي يجعل نوعا أدبيا ترتبط نشأته بظروف اجتماعية وتاريخية معينة، ينتقل عن طريق (التثاقف) من بيئة، ومجتمع، إلى مجتمع آخر، وبيئة أخرى، يكتنفها ظرفٌ تاريخيٌّ مختلف، فتتلقفه تلك البيئة، ويشيع فيها شيوعاً كبيرا، يغدو معه مقبولا غير مرفوض، مرتقيا المنزلة الأولى في الظواهر، والأنواع الأدبية، والفنية؟ الاحتراز الذي يقدمه الباحث عبد المنعم تليمة يتلخص في توكيده أنَّ من الفنون، والأنواع، ما ينطوي على عناصر مرتبطة بالقيم الثابتة، سواء أكانت قيما جمالية، أم قيما أخلاقية[1].

فالرواية - على سبيل المثال، لا الحصر - نشأت في ظروف اجتماعية وتاريخية حتمت ظهورها، فالطبقة الوسطى برزت، وعلى يديها تهاوت صروح الإقطاع، فكان لا بد من أدب يخدم هذه المرحلة الجديدة، ولأنَّ الطبقة الوسطى تعْلي من شأن الفرد (البطل) فقد كانت الرواية، التي تقوم على مفهوم البطل، النوع الأدبي الملائم لهذا الوضع الاجتماعي، والتاريخي الجديد، وإذا نحن تأملنا تطور الرواية في القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين وجدناه مطابقاً لتطور البرجوازية، وعندما بلغت ما بلغته من الترهّل، والجمود، انحطت الرواية، وبدأنا نسمع برواية اللارواية anti-novel ورواية اللاشخصية[2].

واعتراف تليمة بوجود قيم جمالية ثابتة، وأخلاقية، لا تتراجع قيمتها باختلاف الظروف: تاريخية كانت، أم اجتماعية، معناه أن الاشتراط الذي أقامه على نشأة الأنواع الأدبية، وتطورها في الزمان

(1) السابق، ص 139.

(2) السابق، ص 144.

والمكان، اشتراطٌ لا ضرورة له ولا موجب؛ فهو يؤكد في موضع ثانٍ من الكتاب الموسوم بعنوان "مقدمة في نظرية الأدب" أنّ التطوُّر، والتغيير، اللذين طرآ على الأنواع الأدبية، لا يؤدي قطعا للقضاء على ما تنماز به من مواقف؛ فقد تنقرض الملحمة، في طور اجتماعي معين، لكن الموقف الملحمي أو الدرامي لا ينقرض، وإنما ينتقل إلى نوع أدبيّ آخر. لذا نجد الآداب المعاصرة ذات أنواع تنكمش فيها الحدود، وتشفُّ بين الأجناس، فيتحقق الدرامي - مثلا - في الغنائي، والملحمي أيضاً في الغنائي، ويتحقق الغنائي أيضا في المسرحي.. وهذا التداخل - في رأيه - لا يتعارضُ مع تمايز الأنواع، واختلافِ الأجْناس، بل هو تداخلٌ طبيعيٌّ يفيد الأدبَ، ويُغْنيه[1].

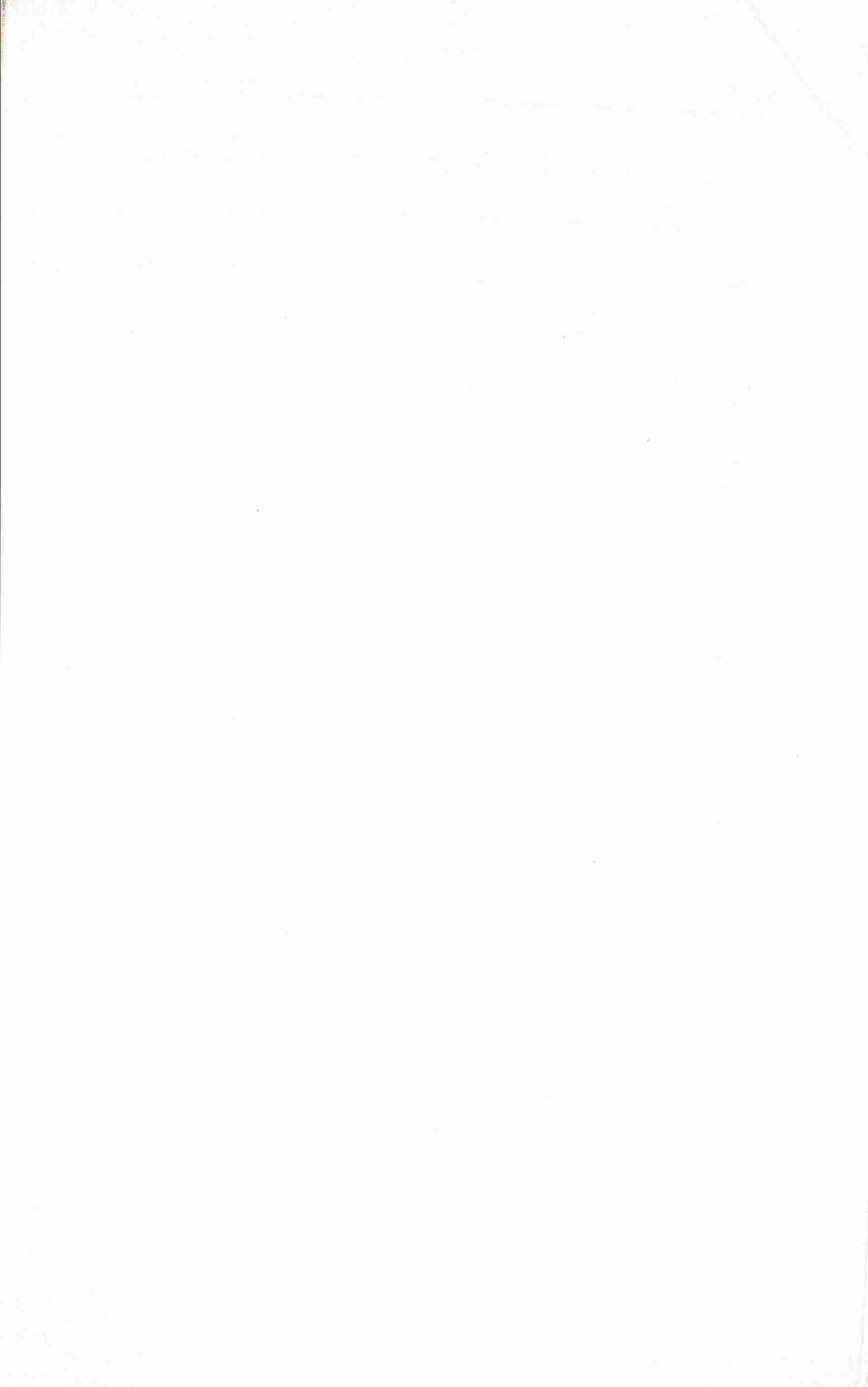
ويضربُ عبد المنعم تليمة مثلا على رسوخ المواقف، فيشير إلى مفهوم الصراع الدرامي، وهو موقف جلاه أرسطو Aristotle في كتابه عن "الشعر" *Poetics* فهو صراع يتجسد في المأساة مترجماً طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة، فثمة طبقة من الأحرار السادة، وأخرى من العبيد، وعلى الرغم من تطور المسرح عبر العصور تطورا كبيرا، فقد ظل هذا الصراع هو الأساس الجوهريّ الذي يقوم عليه النصُّ المسرحيُّ، أو الفعْلُ الدراميُّ، لكنه عوضا عن تصوير الصراع بين الآلهة والإنسان، أصبح موضوعه الصراع بين الإنسان والإنسان الآخر، ثم بين الإنسان ونفسه[2]، بمعنى أنّ كلَّ عصر، وكلَّ مُجْتمع، يصوغ صراعه الدرامي وفقا للمستجدّات الطارئة[3].

---

(1) السابق، ص 147-146.

(2) السابق، ص 154-153.

(3) السابق، ص 155.



الفصل الثالث

نظريّةٌ للأدبِ أمْ نظريّةٌ للنقد؟

"نظرية الأدب" من المصطلحات الشائكة التي يصعب وضع مدلـول علمـي موضوعـيّ لهـا يُجمـع عليـه القـراء والباحثون، ولا يختلف حوله أهل النظر. فهي عند بعضهم تلتبس بمفهوم النظرية النقدية critical theory وهي عند آخرين تختلف عن النقد بتجاوزها القراءة النقدية الرامية لتقويم النصوص، والحكم عليها بالجودة، أو الرداءة، إلى تقصّي الأنواع genres والسلالات الأدبية ethnology of literature ووضع ثبت بالخصائص التي تميز نوعا من آخر، وتفرق بين تصانيف من الفنون تندرج في هذا النوع، أو ذاك. وكتاب تيري إيجلتون Terry Eagleton الموسوم بالعنوان: النظرية الأدبية (مدخل) Literary Theory, An Introduction يحـاول فيـه المؤلـف أن يوضح لنـا الجوانـب الملبسـة، والغامضـة، مـن هذه النظرية، مشيرا إلى ما بينها وبين نظرية النقد من تكامل واتفاق.

وقـد حـدد المؤلـف غايتـه مـن كتابه هذا، فهـو يعتزم أنْ يقدم عرضا شاملا للنظرية الأدبية الحديثة، عرضا ميسَّراً، مبسّطاً، يخاطبُ فيه أولئك الذين لا يملكون معرفة بتلك النظرية، أو يملكون معرفة بهـا لكنهـا معرفـة ضئيلـة، أو سـطحية. وإقصاء الرأي الشـائع حول صعوبة النظرية، وما فيها من تعقيد، ووعورة، لكونها معدة لفئة من النقاد، ودارسـي الأدب محدودة، ومن عداهم لا يسـتطيعون فهمها كما لو أنها معادلات في الفيزياء النووية.

على أنَّ المؤلف يرى ضرورة هذه النظرية للجميع، لا للنقاد المتخصصين حسب، إذ يصعب على أيٍّ كان أنْ يُجيب عن السؤال: ما هو العمل الأدبي إن لم يكن لديه حظّ كبير أو ضئيل من المعرفة بهذه النظرية[1].

والسؤال المذكور يبدو للوهلة الأولى سؤالاً بسيطاً ما أيسر أن يجاب عنه!

بيد أن المؤلف يعرض لنا من التحليلات الجمة، والآراء الكثيرة، ما يحول دون التوصل إلى تعريف جامع ومانع للأدبي. فالقول - مثلا - بأن الأدبي هو التخييلي fiction قولٌ غير دقيق، إذ يصطدم بحقيقة يسلم بها الجميع، وهي أنّ في أدب إنكلترا وفرنسا في القرون الخوالي ما هو أقرب إلى الكتابة التي تخلو من الخيال، وأكثر التصاقا بالواقع، وأكثر تمثيلا للحقائق facts. وثمة أجناسٌ من الكتابة تصنّف في المُتخيّل حينا وفي الحقيقي (الواقعي) حيناً آخر. كالملاحم والأساطير التي رُويت ودونت على أنها حقائق ووقائع، ولكننا حين نقرؤها اليوم، ونتذوقها، نفعل ذلك باعتبارها تخييلاً[2]. ونستطيع أن نقول هذا عن جلّ ما كتب من نصوص دينية وثنية تمتلئ بالتخيلات في نظرنا، لكنها كانت في نظر من دونوها، وكتبوها، وقرأوها في الأزمنة الغابرة، كتابة تمثل ما هو حقيقي، وواقعيّ.

وحين يعرّف رومان ياكوبسون Jakobson وغيره من الشكليين الروس "الأدبي" بأنه نوع من الكتابة التي تنحرف فيها اللغة عن وظيفتها المعتادة إلى وظيفة أخرى، يضع يده على الطريقة التي يُصاغ

---

(1) إيجلتون، تيري: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2006، ص 6-5.

(2) السابق، ص 8-7.

بها الأدب، ويُقرأ، لا على أي شيء آخر. فالانحراف عن المعيار الذي نجده في مطلع القصيدة "إلى زهرية إغريقية" للشاعر جون كيتس Keats "وتظلين عروس السكينة البكر" هو الذي يجعل القارئ أو السامع يدركُ فوراً أنه في حضرة "الأدبي"[1]. فالأدبيُّ، إذاً، وفقا لهذا التعريف، لا يعدو أن يكون مجموعة من الوظائف المترابطة ضمن نظامٍ نصي كليّ تهيمن عليه صنعة خاصة في الصوت، والإيقاع، والنحو، والعروض، والقافية، والتقنيات السردية، والتخييل، أي: مخزون العناصر الأدبية الشكلية. وهذه الصنعة، بوساطة هاتيك العناصر، تجعل المألوف يبدو غريبا جديدا[2]، أو مخالفا - على الأقل - لما هو طبيعي. فلو أنّ الجميع راحوا يتكلمون بمثل العبارة "وتظلين عروس السكينة البكر" في محادثاتهم، لتوقفت عن أنْ تكون شعراً. فالأدبية - والحال هذه - ليست خاصية مطلقة، وإنما هي نوعٌ من العلاقة التخالفية بين ضربٍ من الخطاب، وآخر[3]. وبصرف النظر عن هذا الذي كرر ياكبسون الإلحاح عليه، وكرره غيره من الشكليين، فإن وضع تعريف دقيق "للأدبيّ" شيءٌ غير يسير، ومطلبٌ صعبٌ جدّ عسير.

والمثال السابق يؤكد لنا مراراً، وتكراراً، أنَّ اللغة وانحرافها عن المعيار ليست كافية للتفريق بين "الأدبيّ" وغير الأدبي، فثمة من يرون في النصّ خطابا غير ذرائعي. ومعنى ذلك أنه لا يسعى لتحقيق غرض عمليٍّ مباشر[4] لأن التركيز فيه على الطريقة والأسلوب لا

---

(1) السابق، ص 9.

(2) السابق، ص 12.

(3) السابق، ص 16-15.

(4) السابق، ص 18.

على الواقعة، أو المحتوى. فلو أنّ أحداً قرأ قصيدة كيتس المذكورة بصفتها وثيقة (أركيولوجية) فستخلو قراءته هذه من أيِّ إحساس بما فيها من الشعري والأدبي. أما إذا انصبت قراءته على ملاحظة ما فيها من صُور، وأساليب، فستكون لقراءته نتيجة مختلفة عن نتيجة القراءة السابقة، والأدبُ - إذاً - شيءٌ لا يمكن تعريفه "بشكل موضوعي"[1] فأي تعريفٍ يُقترح في هذا المقام لا بدّ وأنْ يتأثر بالطريقة التي يقرّر أحدٌ ما أنْ يقرأ بها النص، وليس بطبيعة ما هو مكتوب[2]. بمعنى أنْ يخضع هذا الأثرُ لتقويم أحدٍ ما يحكم عليه بأنه أثرٌ رفيعٌ لسبب أو لآخر. "فالأدبي" - إذاً - مصطلح لا كيان، يصف لنا ما نقرؤه، مبينا دوره، وأثره في السياق الاجتماعي، دون أن يتطرق إلى الماهية الثابتة، أو (الكينونة) الحقيقية لذلك الشيء الذي نقرؤه[3].

وتحرزاً من أيّ لبْس، يؤكد إيجلتون أنّ هذا التعريف الذي توصل له، وانتهى إليه، من مناقشته للآراء الكثيرة الجمة، التي قيلت في تعريف "الأدبي"، تعريفٌ لا يعدو أن يكون إشارة لها عواقب وخيمة، ومدمّرة. فوفقا لهذا التعريف يمكن أن تكفّ آثار شكسبير من مسرحية وقصائد غنائية عن أن تكون أدبا، وهذا شيء غير معقول، ولا مقبول، على الإطلاق. لهذا لا بدّ من التسليم بوجود كتابات لها قيمة رفيعة، وسمات متأصلة مشتركة، وقيم مضمونية ثابتة، وهذه الكتابات تمثل بلا ريب أدبا ثابتاً لا مِرْية فيه[4].

(1) السابق، ص 19.
(2) نفسه.
(3) السابق، ص 21.
(4) السابق، ص 23.

التعارض مع النفعي

ويبدو أنّ رسوخ "الأدبية" من حيثُ هي مفهوم جاء على أيدي بعض النقاد الإنكليز الذين تفتحت أعمالهم في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين.وهذا ما يُوضّحه إيجلتون في كتابه هذا في الفصل الموسوم بنشوء الإنكليزي: يعني بذلك "أدبية" الأدب الإنكليزي. فهذا المفهوم "الأدبية" انتقل من العموم إلى الخصوص. واتجه نحو مدلول أكثر تحديداً عن طريق الرومانسية التي دعت لتضييق رقعة الأدب بحيث لا تشمل سوى "العمل الإبداعي أو التخييلي"[1] فمنذ نشر شيللي Shelley (1792-1822) كتابه دفاعاً عن الشعر A Defense of Poetry أصبحت كلمة (شعر) لا تدل إلا على مفهوم محدد تحديداً مطلقاً هو الإبداع المنظوم المتعارض جذريا مع أي غرض نفعيّ[2]. وأصبح الأدب بذلك مرادفاً لما هو تخييلي، والكتابة عما ليس موجوداً أكثر إثارة من تدبيج الوصف المطول لأشياء موجودة مثل قصر برمنغهام، أو الدورة الدموية للإنسان. فالشعري القائم على المتخيل يفْضُلُ النثرَ القائم على ذكر الوقائع الحقيقية ذات الوجود المادي المحسوس[3].

أي أنّ الرومانسية التي ظهرت في مرحلة اتسمت بالتغيير الثوري في كل من فرنسا وأميركا أضفت على الأدب، والإبداع التخييلي، صفة العمل المتعارض مع ما هو استبدادي، أو متكلّف، أو عقلي، أو غامض. وبذلك اكتسب الأدب شكل الإيديولوجيا. وقد بلغ هذا

(1) السابق، ص 34. وكتاب شيللي ترجمه نظمي خليل ونشره في كتابه مهمة الناقد، المؤسسة العامة للأنباء، القاهرة، د.ت، ص 101-76.

(2) السابق، ص 35.

(3) السابق، ص 36.

الفهم لدور الأدب درجة قصوى من المغالاة عند مفكر مثل وليم موريس الذي جعل من النزعة الإنسانية في الأدب الرومانسي قضيّة مـن قضايـا الطبقـة العاملـة[1] ففي الوقت الذي تبلورت فيه نظريات علم الجمال، وفلسفة الفن، لدى كانط، وهيغل، وشيللر، وكولردج، شـاعت مصطلحـاتٌ خاصـة بوصـف "الأدبـي" وتحليلـه، كالرمز، والتجربة، والتناسق الجمالي، والفرادة. وهذا يعني أنَّ المحاولات التي بُذلت لتقصي الخصائص الثابتة لما يُسمى أدبا، أو فناً، بدأت تعطي ثماراً. ومما سـاعد على ذلك اسـتقلال الأدب عن البلاط، وعن الكنيسة، وعن أي راع أرستقراطي، إذ أصبحت غاية العملية الإبداعية هي الإبداع لا شيء آخر[2].

فالإبـداع نفسـه تحـول، مثلمـا ذكرنـا مـن قبـلُ، إلـى نـوع من الإيديولوجيا في ظل تراجع المسيحية عن قوتها الهائلة التي كانت تتمتع بها في القرون الخوالي، إذ في ظل الكشوفات العلمية، والتغير الاجتماعي المتواصل، فقدت المسيحية، وفقد الدين، ما كانا يتمتعان به من هيمنة على أفئدة الناس[3]. وحسب ماثيو آرنولد Arnold يقدم الأدب، والشعر منه خاصة، البديل المناسب لكل دين. فهو، مثلما يوضح جورج غوردن، "يبهج، يثقّف، وينقذ الأرواح"[4].

ولعـل هـذا مـا دفـع ببعضهم للقول: إن تراجع المسيحية عن أنْ تقـدم للمؤمنيـن بهـا مـا هـم في حاجة إليه مـن القيم الوجدانية،

(1) السـابق، ص 39. نقـلا عـن رايمونـد وليامـز: الثقافة والمجتمع، لندن، 1958، الفصل الموسوم بعنوان: الفنان الرومانسي.

(2) السابق، ص 40.

(3) السابق، ص 42.

(4) السـابق، ص 43. انظـر: آرنولـد، ماثيـو: مقـالات في النقـد، ترجمة جمال الدين عزت، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، ص 4.

والتماسك الروحي، والاجتماعي، هو الذي دفع بالأدب الإنكليزي، ونقده، لتحمُّل هذا العبء، وهذا ما عناه آرنولد وقصده بادعائه أن الشعر هو البديل المناسبُ للمسيحية من نواح عدة، فبإمكانه أن يقدم "ترياقاً فعالاً ضد التعصب السياسي، والتطرف الإيديولوجي، ويستطيع كذلك أن يضع مطالب الفئات الفقيرة بشروط عيش أكرم ضمن منظور كوني مُؤنْسَن لكون الأدب يُعزز التعاطف والتعاون بين الطبقات، ويطمس ما بينها من تناقض وصراعات"[1]. وبما أنَّ الإيديولوجية المسيحية فقدت قوتها لأسباب كثيرة، لا مسوّغ لذكرها هنا، فقد أصبحت الحاجة ماسة جداً، وملحة، لنشر قيم أخلاقية، بصورة أكثر براعة، وجدوى، بوسيط هو التجسيد الدرامي، ولا شيء يستطيع أن يبث هاتيك القيم درامياً غير الأدب[2].

تمحيص الأدبيّ

انتهت هذه الملاحظُ حول تتمييز "الأدبي" من غيره إلى جيل من نقاد إكسفورد وكمبردج، منهم ليفز Leaves ودوروثي روث Roth وريتشاردز Richards صاحب كتاب مبادئ النقد الأدبي.

فهؤلاء النقاد ألحوا إلحاحا كبيرا على تقصّي القيم التي ينطوي عليها النص الأدبي، فضلا عن إلحاحهم على الأسلوب[3]. ومثلتْ مسائل الوجود البشري ذات الأهمية القصوى لدى ليفز موضوعا للتمحيص الأشدّ توتراً[4]. ذلك التمحيص الذي تغيا التفريق بين

(1) السابق، ص 46.

(2) السابق، ص 50.

(3) السابق، ص 55. وكتاب ريتشاردز المذكور ترجمه إلى العربية محمد مصطفى بدوي وصدر عن المؤسسة المصرية العامة في القاهرة، بلا تاريخ.

(4) السابق، ص 56.

أدبية الأدب الإنكليزي واللاأدبية. واتخذ النقادُ من مجلة التمحيص scrutiny التـي أصدرهـا ليفـز منبـراً يبثـون عبره الآراء التي تؤكد أنّ الأدب لا تنبـع أهميتـه مـن حيـث هـو أدب حسـبُ بـل مما فيه من طاقةٍ إبداعية قوية ساقها المجتمعُ الاستهلاكيُّ لاتخاذ موقف دفاعي فـي كلّ موقـع، وفـي كلّ آن[1] دون التخلـي، فـي الوقت نفسـه، عن الاستخدام الخاصّ للغة.

ولا ينكر إيجلتون ما يقال عن تحول هذه الحركة إلى ما يشبه النخبة الدفاعية التي تظن نفسها - كالرومانسيين - حركة مركزية، وهي في الواقع هامشـية[2] وهذه الحركة الهامشـية سـرعان ما قدم لهـا إليـوت Eliot الـذي قـدم مـن سـان لويس في أميـركا إلى لندن (1915) مـا كان يظنـه حـلا. ويتمثـل هـذا الحـلُّ فيما سـماه تراثاً أو تقاليد tradition وهو حلٌّ يقوم على فكرة مؤداها أنَّ الأعمال الأدبية الرئيسة تشكل فيما بينها نظاماً مثالياً يُعادُ تعريفه في بعض الأحيان كلمـا أضيفـت إليـه تحفـة جديـدة. أيْ أنّ الكلاسـيكيات الموجودة ضمن حيّز التقاليد الضيق تعيد ترتيب مواقعها بكياسة مفسحة مكانا للوافـد الجديـد، وتبـدو - فـي ضوئـه - مختلفة عما كانت عليه في سـابق الزمـان. أمـا الوافـد الجديـد، فهـو - بصورة من الصور - لا بدّ أن تسري التقاليد في عروقه، وشرايينه، ليحظى بالقبول[3]. فكل شعر عند إليوت لا يستطيع أن يكون أدبا ذا قيمة ما لم يوجد في

---

(1) السابق، ص 57.

(2) السابق، ص 64.

(3) السابق، ص 69-67. يشير المؤلف هنا إلى مقالة إليوت الموسومة بعنوان التراث والموهبة الفردية، وقد ترجم ملخص لهذه المقالة إلى العربية وتضمنها كتاب ف. أ. ماثيسـن الذي قام بتعريبه الدكتور إحسـان عباس وصدر عن المكتبة العصرية، ببيروت، 1965، ص 65-35.

التقاليد، وما لم تحضر التقاليد فيه.

وهذا في نظر إيجلتون كلامٌ يثير السخرية، لأن التقليد - هنا- كالنعمة الإلهية، لا يستطيع أحدٌ التنبؤ بمعرفة متى تأتي وأين ولمن. أما عضوية نادي المقلدين، فمقصورة، في رأيه، على المدعوين[1]. وذلك ضرْبٌ من الإفراط في الفردية، والإغراق في "الشخصنة" اللذين حاولت حركة "التمحيص" تجنبهما بالكلام عن الأدب المفتوح على الحياة[2].

النقد الجديد الأميركي

وإليوت ليس ببعيد عن النقد الأميركي الجديد، إلا أنَّ ريتشاردز هو همزة الوصل بين النقد الإنكليزي والنقد الأميركي. وهو مثل آرنولد يلقي بمسؤولية تحرير النفس الإنسانية من التوتر، والقلق، على عاتق الأدب. فالشعر - مثلا - لغة انفعالية، لا مرجعية، كلغة العلم، ووظيفة هذه اللغة تنظيم المشاعر بطرائق مشبعة، ومرضية، ليس غير. والنوع الأفضل من الشعر هو ذلك الذي ينظّم أكبر عدد من الدوافع بأقل قدر من الإحباط[3]. فحياة الإنسان تقوم على مبدأ توازن الدوافع، وهو توازنٌ يتحقق عن طريق قراءة الشعر، وتذوق الأعمال الفنية، والأدبية الجيدة[4].

وقد جاء النقد الأميركي الجديد (من الجنوب) رداً على العقلية

---

(1) السابق، ص 74.

(2) السابق، ص 79.

(3) السابق، ص 80. للمزيد انظر: ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص 25. وانظر: إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط2، 2007، ص 62.

(4) السابق، ص 81-80. للاستزادة انظر: فايز إسكندر: ريتشاردز والنقد النفسي، مكتبة الأنجلو - المصرية (سلسلة بإشراف رشاد رشدي) القاهرة بلا تاريخ.

المنتشرة في الشمال، وبديلاً جماليا لأفكار عقيمة تسود المجتمع التقني الصناعي. إذ تسمح الاستجابة الأدبية - في رأي هؤلاء - بتحقيق التكامل الحسي، خلافاً للعقلية العلمية التي "تنهبُ الحياة الجمالية" نهباً، على حين أنّ الاستجابة الأدبية تربطنا بـ "جسد العالم" بجل ما فيه من تنوّع وخصب، والشعر بوصفه صيغة تأملية يدفعنا إلى احترام العالم بدلا من تغييره، ويعلّمنا مقاربة الكون بتواضع[1]. وهذه النظرة للأدبي لا تختلف - في رأي إيجلتون - عما سبق. فهي إيديولوجيا تحاول أن تحقق بالشعر ما لم تستطع تحقيقه في الواقع. وكأنّ الشعر - مثلما ذهب ليفز سابقاً - وماثيو آرنولد، ملاذٌ مفعمٌ بالحنين، يحاول أن يكون بديلاً للدين. أما القصيدة فهي أشبه بتميمة تستعصي على البحث العقلي، أو كيان بكرٌ مغلق على ذاته على نحوٍ غامضٍ، ولا يمكن شرحه، أو التعبير عنه بغير ذاته، وبلغة عدا لغته هو، فكلّ جزء من أجزاء القصيدة منطوٍ على الأجزاء الأخرى، في وحدة عضوية معقدة[2].

ولا ضرورة - في رأيهم - للخلط بين استجابة القارئ الانفعالية وما في القصيدة من معانٍ قصدها الشاعر، وهذا رأيٌ وثيق الصلة بفكرة النقاد الجدد عن القصيدة "الموضوع" من حيث إنها تحتل حيزاً لا سيرورة في الزمن. متحررة من المؤلف، والقارئ، والسياق، الاجتماعي والتاريخي. وهذه الفكرة تؤدي - مثلما هو واضحٌ - إلى توثين القصيدة، فالنقاد الجدد الذين ثاروا على هيمنة المادي، الصناعي، في الشمال الأميركي، انتهوا إلى مادية من نوعٍ

---

(1) السابق، ص 82. وجسد العالم *World' Body* عنوان كتاب لجون كرو رانسوم.

(2) السابق، ص 88. وللمزيد انظر: محمود السمرة: النقد الأدبي والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص 142-121.

آخر هو "التشيؤ" homology.

ومع أن النقد الجديد لم يحظ بتزكية الأوساط الأكاديمية بادئ الأمر، إلا أنه سرعان ما تألق نجمه، وسطع إواره، وشاع أثره، واحتل مقاعد الصفوف الأولى في صالة العرض الأكاديمي. ويعزو إيجلتون هذه القفزة إلى أمرين، أولهما: طابعه التعليمي الذي واكب - مصادفةً - التزايد المتنامي في أعداد الطلبة. وأما الأمر الثاني: فهو ما في القراءة النقدية الجديدة من طريفٍ يجتذب المثقفين الليبراليين، والمتشككين، ممن أربكتهم عقيدة الحرب الباردة، فقراءتك القصيدة على الطريقة النقدية الجديدة معناها أن تسلم نفسك للاشيء. وعن طريق هذا النقد تحول الأدب بالمفهوم العام إلى شعر بجلّ ما تعنيه هذه الكلمة من تخصيص. والسبب هو أن نقاد هذا الفريق اهتموا بأدبية القصائد، وانحسر بصر إليوت عنها إلى المسرح، ولم ينظر للرواية البتة. أما من اهتم منهم بها، فقد جاء اهتمامه الخجول مندرجا في حديثه عن القصيدة الدرامية[1].

الظاهراتية والمعنى

ولئن كان النقد الأميركي الجديد يرى "الأدبية" فيما تفصح عنه وحدة القصيدة، والشكل العضوي، من صياغة محكمة، فإن الظاهراتية Phenomenology التي تدين بوجودها للفيلسوف الألماني إدموند هوسّرل (1859-1938) وضعت "الأدبي" بين قوسين، متجاهلة السياق التاريخي، والمؤلف، وشروط الإنتاج، والقراءة. فهدف الظاهراتي هو القراءة المحايدة، التي لا تتأثر بشيء لا يند عن النص الذي جرى اختصاره في "تجسيد محض لوعي

(1) السابق، ص 101-100.

المؤلف" ولمعرفة هذا الوعي لا ضرورة للرجوع إلى ما يُعْرف عنه في كتب التراجم، ومذكرات معاصريه، إذ يكفي النظرُ في الأوجه التي تتجلى من وعيه في النص في هيئة أبنية عميقة أو (ثيمات) أو نماذج متكررة من التخييل للإمساك بذلك الشيء الذي نتوخاه.

ولهذا التيار الظاهراتي امتداده في أعمال الفيلسوف الألماني هايدجر، صاحب كتاب "الكينونة والزمن" 1928. الذي يشاطر فيه الشكليين الروس اعتقادهم بأن "الأدبي" هو الانحراف عن المعيار، وعما هو تلقائي، وتجريد المألوف من طابعه الاعتيادي ليبدو طريفاً جديداً، فحذاء فان خوخ - مثلا - لا يرينا الفنان فيه حذاء الفلاح حسبُ، ولكنه يتيح لحذائيته الموثقة أنْ تأتلقَ، وتسْطع[1].

وهذا الرأي شجع جورج غادامير لاحقاً - وهو الفيلسوف الألماني المعاصر مؤلف كتاب الحقيقة والمنهج 1960 - على التفريق بين "المعنى" و"الدلالة" فالمعنى هو الشيء الثابت الذي ضمنه المؤلف للنص، فهو متطابق مع ما في ذهنه، ومع ما يقصد إليه ويرمي. في حين أنَّ الدلالة شيءٌ يتوصل إليه القارئ عن طريق التوقعات، والاحتمالات، التي يتيحها الأدبي نفسه. فهو، فيما يؤكد هيرش، قد يعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين، وهذا الاختلاف متعلق بدلالة العمل لا بمعناه[2]. أي أن الدلالات تختلف، وتتنوع، على مدى التاريخ فيما تبقى المعاني ثابتة لا تتغير. والمؤلفون هم من يضع المعاني، أما الدلالات فالقراء هم

---

(1) السابق، ص 108. وللمزيد انظر: أنطوان خوري: مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، دار التنوير، بيروت، ط1، 1984، ص 200-180. وانظر أيضا: وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيك، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987، ص 51-15.

(2) السابق، ص 112.

الذين يعيّنونها[1].وهذا الموقف الظاهراتي يؤكد أن معنى "الأدبي" ثابتٌ، ومطلق، ومقاوم للتغيير، أما تأويله الدلالي فمختلف من قارئ لآخر، ومن زمن لزمن. إذ ليس في طبيعة "الأدبي" أيُّ شيء يجبر القارئ على تأويله تأويلا تابعا للمعنى الذي ضمنه إياه المؤلف[2].

ونستخلص مما سبق أنّ كلا من هوسرل وغادامير وهيرتش يرى أن المعنى هو مدلول النص من وجهة نظر المؤلف، والدلالة، أو التأويل، هما مضمون النص من وجهة نظر القارئ[3].

وإيجلتون يرى في هذا منظوراً مختلفا عن منظور الرومانسيين والنقاد الجدد.فالرومانسيون منحوا الأولوية للذات، فاهتموا بالمؤلف، وازدهر لديهم النقد "السّيري" على حساب الجوانب الأخرى. والنقاد الجدد اهتموا بالنص وبتركيبه العضوي، وجاء الظاهراتيون ليُمَرْحلوا "الأدبي" مرحلة جديدة، تعتمد مركزية القارئ. وبصنيعهم هذا مهدوا لظهور مدرسة كونستانس الألمانية، ولا سيما نظرية آيزر Izer، وبعدها نظرية ياوس. وهما نظريتان تريان في تقبل القارئ "للأدبي" تقبلا مشروطاً بمحاورة كل منهما للآخر. فالقارئ يقوم في أثناء قراءته للأدبي بسبر أغواره، وتعديله تعديلا يتفق واستراتيجيته في القراءة. وفي الوقت ذاته ثمة إجراءٌ معاكس، فالأدبي يفرض علينا أيضا تعديلاتٍ، ومن خلال الصلة الجدلية هذه نصل - في رأي آيزر - إلى وعي ذاتي أعمق، ورؤية أكثر شمولاً، لهوياتنا

---

(1) السابق، ص 113.

(2) السابق، ص 115.

(3) السابق، ص 116.

الخاصة[1]. أيْ أنَّ القارئ لا يكتفي بدوره التقليدي السلبي، بل يقوم بملء الفراغات والفجوات الموجودة في النص، رابطاً بين أجزائه، وشرائحه المختلفة، ربْطاً لا تعوزه الطرائق الملائمة، فالأدبيّ - عند إنغاردن - مجهزٌ مُسْبقاً بضروبٍ خاصة من عدم التحديد، والقارئ هو من يقوم بإضفاء اللمسات الأخيرة، وله - عند آيزر - الحرية القصوى في جعل "الأدبي" أكثر تماسكاً، وأوفر دلالةً، وأثرى[2].

تثبت - إذا - نظرية التلقي، وما رافقها من أنظار حول "الأدبي"، أنَّ الأدب ليس موضوعا ثابتا لا يتغير، ليس من جهة التلقي حسب، بل أيضا من جهة الإنتاج المبدع. فالقيمة الأدبية، سواء تلك التي يتوخاها المبدع، أو تلك التي يتحراها القارئ، أقلُّ حصانة مما يعتقد كثيرٌ من الناس. وقد بعثت نظرية تأويل النصوص لدى هيرش الشعور بأنّ "الأدبي" لا يمتلك معنى صائبا وحيداً، وإنما يمتلك عدداً غير قليل من المعاني[3].

مركزية النسق

وفيما كان النقد الجديد الأميركي مشغولا بفكرة الشكل، والعمل الأدبي، الذي يستحقّ وحده أن يوضع في دائرة الضوء، سعى الناقد الكندي نورثرب فراي Frye في كتابه الموسوم بالعنوان تشريح النقد *Anatomy of Criticism* (1957) للبرهنة على ما دعاه حقيقة

(1) السابق، ص 131-130. للمزيد انظر: غسان السيد، النص الأدبي بين المؤلف والقارئ، المجلة الثقافية، عمان، ع43، سنة 1988، ص 67-66. وللاستزادة انظر: ياوس، هانز روبرت: جمالية التلقي، ترجمة سعيد علوش، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع مارس (آذار) 1986.

(2) السابق، ص 133. للاستزادة: وليم راي، السابق، ص 51-36.

(3) السابق، ص 147. وانظر: وليم راي، السابق، ص 113-103.

مطلقة وهي أنّ "الأدبي" بنية لغوية مستقلة ذاتياً، منقطعة تماما عن أيِّ مرجعية تتعداها، فهي كيانٌ مغلق، كتوم، منطوٍ على ذاته، يحتوي كلا من الواقع والحياة في نظام من العلاقات اللغوية[1]. غير أنَّ فراي - في نظر إيجلتون - شأن الكثيرين ممن سبقوه، يقدم لنا "الأدبي" بوصفه نسخة بديلة للدين. فهو - أي الأدبي - يمدنا بأساطير متنوعة تلطّفُ الأثر الناتج عن الإخفاق الكبير الذي منيت به الإيديولوجية الدينية[2]. أما محاولاته الرامية لاكتشاف نسق ينتظم الأدب على أسس أربعة هي: الصيغ modes، والأنماط العليا archetypes والأساطير myths والأجناس genres فهي التي جعلت منه - بصورة تقريبية - ناقدا بنيوياً معاصرا للبنيوية الكلاسيكية التي قامت على فكرة مؤداها أن الوحدات الفردية في أي نظام (نسق) لا معنى لها إلا بفضل علاقتها بعضها ببعض[3]. فالقصيدة التي تحتوي صوراً مختلفة تدل كل صورة منها على معنىً مُعيّن، يتغير ذلك المعنى، ويتلون، وفقا لعلاقة الصورة بالصور الأخرى[4].

لقد اجتازت البنيوية الكثير من المراحل قبل أن تصل إلى ما هي عليه.

وللشكلية الروسية، تليها حلقة براغ اللغوية، واستدراكات ياكبسون، دورٌ في بلورة مفاهيم الشعرية البنيوية، في وقت تزامنت فيه تيارات النقد الجديد الأميركي، والظاهراتية وجماليات التلقي، عند كل من آيزر وياوس، وتأويل النصوص لدى هيرش. فالأدبي،

---

(1) السابق، ص 152. وقد ترجم كتاب فراي إلى العربية ترجمة جيدة قام بها د. محمد عصفور، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمان، ط1، 1991.

(2) السابق، ص 153.

(3) السابق، ص 154.

(4) السابق، ص 155.

أو "الشعري" بكلمة أدق، يقوم عند ياكبسون - قبل كلّ شيء - على دخول اللغة في نوع معين من العلاقة الواعية بذاتها، فأداء اللغة لوظيفتها الأدبية تعزز(ملموسية) الدوال. ويجذب الانتباه إلى خصائصها المادية، غير مقتصر على استخدام الكلمات مثلما تستخدم (الفيشات) في عملية التواصل.

ففي "الشعري" يكون الدال مستقلا عن موضوعه، وتضطرب بسبب ذلك العلاقة بينه وبين المرجع[1]، ففي الاستعارة metaphor - مثلا - يتم استبدال دال بآخر لأنه يشبهه، فيستعمل "لهيب" عوضا عن "الشوق"، وفي الكناية metonymy يقترن دال بآخر كاقتران السماء بالطائرة، والكوخ بالفلاح، والشعر بخلاف النثر تكثر فيه الاستعارة، في حين أنَّ السرْد خلافا للشعر تكثرُ فيه الكناية[2]. وأيا كان نوع التنظير الذي جاء به لغويو براغ Prague عن "الشعري"، فإن النظر المتأمل في دراساتهم الكثيرة، ومقارباتهم النقدية، يكشف عنْ أنَّ ما قدموه لا يعدو أن يكون نسخة معدلة من (النقد الجديد)[3] يخالطها شيءٌ مما يُعرف بـ (السيميائية) semiotics التي تستخدم الطرائق البنائية لفهم ما تمتلئ به النصوص الأدبية وغير الأدبية من إشاراتٍ وعلامات[4].

ويعرض تيري إيجلتون لمذهب يوري لويتمان - من مدرسة

---

(1) السابق، ص 160.

(2) السابق، ص 162-161. للمزيد انظر: رومان ياكوبسون - بنيوية التأسيس والاستدراك، فصل في كتاب الأسلوبية ونظرية النص، لإبراهيم خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997. ص 123-111.

(3) السابق، ص 163.

(4) السابق، ص 164. وللمزيد انظر: سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.

تارتو - في تحليل الشعر من المنظور البنيوي والسيميائي. وكتاباه "بنيـة النـص الفنـي" 1970 وتحليـل النص الشـعري 1972 معروفان علـى هـذا المسـتوى، ومتـداولان. فالنص الشـعريّ، في رأيه، نظام متعدد الطبقات لا يتضح المعنى فيه إلا عبر سياق تحكمه، وتهيمن عليه، مجموعة من التماثلات، أو التقابلات. ولا يمكن الوقوف على مضامينهـا إلا بمعرفـة علاقتهـا بعضها ببعـض[1]، فالقصيدة تتخللها علامات معجمية، وكتابة عروضية، وموسيقية، وصوتية، ولكل منها تأثيـره الـذي يتجلـى فـي تضاربـه، أو ائتلافـه وتكامله مع العلامات الأخـر؛ فالعـروض مثـلا يخلـق بنية معينة يمكـن لتركيب القصيدة، أو نحوها، أن يعترضه، أو ينتهكه.

وهكـذا، كلُّ نظـام إشـاريّ فـي النـص ينزع الألفة عن الأنظمة الأخرى، فحيويّة "الشعري" تنبع من الاصطراع الداخلي بين نمطٍ وآخر. وذلك شـيءٌ لا ينسـحب على مسـتوى لغوي واحدٍ، وإنما ينسحب على مستويات عدة بما في ذلك الدلالي، والمورفولوجي، لأن "الشعري" - في رأيه - نظامُ أنظمة، وعلاقةُ علائق[2].

ومـا تمثلـه السـيميائية، فـي الواقـع، نقدٌ أدبيّ غيرت الألسـنية البنيويـة صورتـه، وجعلتـه مشـروعاً أكثـر ضبطـاً، وأقـل انطباعيـة، وأغنـى بالملاحـظ الشـكلية، واللغويـة، مـن أي نقـد تقليدي.ولـم يقتصر أثر البنيوية والسـميائية على الشـعر ونقده، فقد كانت نظرة كل منهمـا للسـرد نظـرةً انقلابيـة، أو ثوريـة، بكلمـة أدقّ. وذلـك

(1) السابق، ص 165. وللمزيد انظر: عبد القادر بوزيدة: يوري لوتمان.. مدرسة تارتو - موسكو وسيميائية الثقافة والنظم الدالة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج. 35، ع3، 2007، ص 201-183.

(2) السابق، ص 167-166.

واضحٌ في أعمال رولان بارط Barthes وجيرار جنيت Gannete وغريماس، وتودوروف Todorov وفلاديمير بروب Propp مؤلف كتاب "مورفولوجيا الحكاية الشعبية"[(1)].

فالسردي يقوم على ثنائية القصة والحكاية. والحكاية تقوم على الزمن والمكان وهما متعارضان لكنَّ كلا منهما ضرورة للآخر. والزمن يقوم على الترتيب، فثمة استباق يعارضه استرجاع، ومفارقة زمنية anachrony يعارضها سرد نمطي تسلسلي. وثمة حذف وإضمار يعارضه تواتر frequency تضاف إلى ذلك مقولة الصيغة mode التي تضم بدورها بعدين متعارضين هما: المسافة والمنظور، فالمسافة تعني علاقة الحكي narration بمواده (المحكي) أما المنظور فهو ما يمكن التعبير عنه بكلمة تقليدية هي وجهة النظر point of view وهذا بدوره يمكن تقسيمه إلى: سارد عليم، يعارضه سارد مشارك (غير عليم) وسارد شاهد غير مشارك، وسارد مبأر داخليا يقابله سارد مبأر خارجياً، وأخيراً ثمة مقولة أخرى هي "الصوت" التي تُعنى بعلاقة السارد بالمسرود له narratee[(2)] وبهذه الطريقة أخضع البنيويون السرد للبحث العلمي الدقيق، فبدت في ضوئه النظريات التي لهج بها علماء الجمال، وفلاسفة الفن، والباحثون في الأدب، أمثال: كروتشة، وكورتيوس، وأورباخ، وسبيتزر، وويلك، شيئا من الماضي، وحريٌّ به أنْ يُوضع في متحف التاريخ الأدبي.

غير أنّ البنيوية، بتسليطها الضوء على ما في "الأدبي" من علائق،

---

(1) السابق، ص 169-168. وقد ترجم الكتاب إلى العربية أبو بكر أحمد وآخر، وصدر في منشورات النادي الأدبي بجدة، 1989.

(2) السابق، ص 173-172. ترجم كتاب جنيت غير مرة، وطبع غير مرة كانت الأخيرة منها لمحمد المعتصم وآخرين، وظهرت في منشورات دار الاختلاف في الجزائر.

وبتركيزها على التقابلات، والتوازيات، وضروب القلب التي تتحرك على مستوى العمومية، وقعت في شرَك اللاتاريخ، على نحوٍ يقشعرُّ له شعر الرأس. أما التركيز على اللغة بزعم أنها - بالنسبة "للأدبي" - كلُّ شيء، فتركيزٌ أخرجها من حيّز الاجتماعي. فماذا عن العمل، والحبّ، والسلطة، والشروط السياسية، التي أملت على البنية هذا التصدير المتطرّف للغة؟ وبماذا تختلف نظرة البنيوية إلى "الأدبيّ" و"الشّعري" عن نظرة النقد الجديد الأميركي؟ هذه الأسئلة، وأسئلة أخرى غيرها، تقلل في رأي إيجلتون من شأن النقد البنيوي.

مركزية الكلمة

والملاحظة الأخيرة تمهد لما سيتناوله المؤلف في فصل تالٍ من "نظرية الأدب" هو الفصل الموسوم بعنوان "ما بعد البنيوية".

وهي حركة تقوم على فكرة الفصل بين الدال والمدلول، لا على فكرة الفصل بين الدلالة الاعتباطية arbitrary والمدلول عند سوسير. فالمعنى في رأي جاك ديريدا Derrida ليس حاضراً مباشرة في الكلمة، إذ لما كان معنى الدال متعلقا بما ليس هو، فإن المعنى غائبٌ عنه هو أيضاً، بوجه من الوجوه.أو لنقل، بكلمة أكثر تبسيطاً: مبعثرٌ، ومنتشرٌ على طول السلسلة الكاملة من الدوالّ. فلا يمكن أنْ يتسمّر هذا المعنى، ويثبَّت في موضع واحد، مثلما لا يمكن أن يكون حاضراً قط بكامل حضوره، وإنما هو متأرجحٌ بين الحضور والغياب[1]. ومتأرجحٌ أيضاً بين الدلالة على الشيء والدلالة على غيره، بفضل الأثر الذي تتركه الدوال الأخرى في سلسلة يتكئُ بعضها على بعض مكتسباً، أو فاقدا لشيء مما يعنيه، ويدلُّ عليه؛

(1) السابق، ص 207-206.

أي أنّ المعنى لا يتطابق مع ذاته، وإنما هو نتاجُ مسيرة من الانفصال والاندماج المستمرّين[1].

بعبارة موجزة، ليس ثمة مدلول واحدٌ للدال، مثلما أنّ للمدلول الواحد سلسلة من الدوال المتنوعة، وهذا يعني أن اللغة ليست سوى نظام أقلّ رسوخاً مما يذهب إليه البنيويون[2]. وعندما يعهد كاتب بأفكاره لوسيط مادي هو الطباعة المجردة عما هو شخصي، وبما أن للنص المطبوع وجوداً مادياً متيناً يمكن نشره، وإعادة نشره، وإنتاجه، واقتباسه، واستعماله بطرائق لم يتنبأ بها الكاتب نفسه، فإنّ الكتابة تمثل صيغة غير قابلة للاتصال، وتدويناً شاحباً لما يقوله الكاتب، لذا، هي بعيدة عن وعيه بأفكاره[3].

فاللغة التي نستعملها ذات طبيعة متقلبة، ولا تستقرُّ على وضع معيّن، راسخ، فهي في سيرورة دائماً، تقدّمٌ وتراجع، حضورٌ وغياب، بروزٌ وتنحٍّ. فالنصّ من التعقيد بحيث يُشبه قطعة قماش ممتدة إلى ما لانهاية حيث تخفق في الريح، وهذا ما يعنيه النص لدى ديريدا مبتدع فكرة التفكيك[4].

والتفكيك Deconstruction هو الاسم الذي يطلق على العملية النقدية التي يتم بوساطتها تقويض التقابلات اللغوية جزئياً. مع التركيز على فكرة أخرى، وهي أن بعض هذه التقابلات يقوّض،

---

(1) السابق، ص 207.

(2) السابق، ص 208.

(3) السابق، ص 210.

(4) السابق، ص 212. عن التفكيكية راجع: جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط1، 1996، ص 222. وللمزيد انظر: نورس، كريستوفر: التفكيكية، ترجمة رعد عبد الجواد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992، ص 99-98.

أو يفكك بعضها الآخر في سياق المعْنى النصّي. فالمرأة ليست امرأة إلا لأنها ليست رجلاً، والرجل هو الآخر ليس رجلا إلا لأنه ليس امرأة. كلٌّ منهما مضطرٌّ لمنح الآخر هويته حفاظاً على هويته هو. فما يأباه لنفسه، يصبح شرطا أساسيا لتمييزه عن الآخر، فهو ضرورةٌ، لأنّ كينونته تعتمد اعتمادا على ما ليس هو. وهذا المثال تؤكد به التفكيكية أنّ ما زعمته البنيوية من ثنائيات راسخة تمثل طريقة نموذجية في رؤيتها للإيديولوجيات، لا يعدو أن يكون ضرباً من الميتافيزيقيا التي يصعب التخلص منها، يستوي في ذلك ما نقرؤه من أدب وما نقرؤه من متن فلسفي[1].

ولهذا تقوم التفكيكية بقراءة النصوص قراءة تعنى بتعرية هذه الثنائيات التي تتحكم بالنص وفقا للبنيويين، وتسعى للتركيز على العرضي، والهامشي، ومعضلات المعنى[2]. فرولان بارط Barthes الذي بدأ بنيويا وانتهى إلى التفكيك يتناول رواية بلزاك Balzac الموسومة بعنوان "ساراسين" *Sarrasine* في كتبه *s/z* الصادر سنة 1970. وفيه تتضح القطيعة بينه وبين البنيوية، التي ترى في "الأدبي" موضوعا راسخ الجذور، أو بنية محددة. فهو يؤكد هنا أن الأدبي هو النص القابل للكتابة، وهو النصّ الحداثيّ، الذي ليس له معنى ثابت، محدد، وليست فيه مدلولاتٌ مستقرة، وإنما هو متعدد، ومنتشر، ونسيج لا ينفد، أو مجرة من الدوال، أو شريط لا ينتهي من قماش السُّنن، وأجزاء السّنن، التي يستطيع الناقد أن يقطع عبرها درْب ضياعه الخاصّ.

لا بدايات، ولا نهايات، ولا متواليات، إلا ويمكن أن تعكس.

---

(1) السابق، ص 214.

(2) السابق، ص 215.

وليس ثمة تراتب لمستويات النص يفصح عن المهم فيه، والأكثر أهمية، فكل النصوص (محاكة) من نصوص أدبية أخرى، لا بمعنى أنها تحمل آثاراً منها، بل بالمعنى الذي يجعل من كل كلمة، أو عبارة، أو مقطع، إعادة تشغيل لكتابات أخرى سبقت هذا العمل، أو أحاطت به على نحوٍ معين.وتبعاً لذلك ينتفي عن الأدبيّ وصف الأصالة الأدبية التي عمادها الابتكار الخالص، والإبداع المحض، فليس ثمة عمل أدبي أول، وعمل ثان، لأنّ كل "أدبي" تناصّ[1].

وقد انتقل هذا التفكيكُ من فرنسا إلى النقد الأنجلو - أميركي، وانصرف التفكيكيون في مدرسة ييل Yale ومنهم "بول دو مان Man وهيليز ميللر، وجيوفري هارتمان، وهارولد بلوم، - من بعض الوجوه - إلى تكريس الفكرة القائلة بأن اللغة الأدبية لا تفتأ تقوض معناها الخاصّ؛ "فالأدبي" عند دومان يتجلى في كل لغة استعارية تؤدي وظيفتها من خلال الوجوه البلاغية. وبما أنّ الاستعارة استبدال دالٍّ بغيره، فمن العبث الادعاءُ بوجود معنىً حرفيّ "للأدبي". فالأدبيُّ هو النص الذي يجدُ القارئ نفسه فيه متأرجحاً بين المعنى الحرفي والمجازي[2].

القراءة النفسية

لا يستطيع أحدٌ، كائناً من كان، ادعاء الإلمام بنظرية الأدب

(1) السابق، ص 222–221. للمزيد انظر: جوف، فانسان: الأدب عند رولان بارط، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2004، ص 75–49.

(2) السابق، ص 234. ولبول دي مان كتاب العمى والبصيرة *Blindness and Insight* الذي ترجمه سعيد الغانمي إلى العربية - المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1985، وله كتاب مجازات القراءة، وكتاب التفكيكية والنقد. أما جيوفري هارتمان فهو مؤلف كتاب "المفسّر أو التحليل الذاتي" 1975، وهيلز ميلر مؤلف الناقد مضيفاً (1977).

دون أن يتطرق، ولو بإشارة موجزة، للقراءة النفسية للأدبي. وهذا ما تنبه له تيري إيجلتون، فبعد أن طوّف ما طوف بين النظريات النقدية، القديمة منها والمعاصرة، عاد ثانية إلى الماضي ليحدثنا عن الفرويدية، وموقفها من الأدب. ففرويد Freud لا ماركس، هو أول من قال إنّ المحرك الأساسي لحياة الإنسان هو الدافع الاقتصادي. فلولا الحاجة إلى العمل لكنا نقضي يومنا كله في إشباع حاجتنا للذة، ولكننا نضطر لكبت ما ننزع إليه كبتاً يفرضه مبدأ الواقع على مبدأ اللذة.وعندما يصبح الكبت مفرطاً يتحول إلى مرض، ويعرف هذا الشكل من المرض بالعصاب.

ولكن إذا استطعنا أن نوجّه رغباتنا المحظورة إلى شيء آخر مقبول اجتماعياً، فإننا نتخلص من هذا المرض، أو نتجنبه - بكلمة أدق - فيما يسمى بالتسامي[1] أما المكان الذي ننفي إليه برغباتنا المكبوتة، فيسميه فرويد باللاوعي[2]. والمثال الذي يستحضره فرويد هو تعلق الطفل بأمه تعلقاً (إيروسياً) ففي زعمه أن الطفل الرضيع يشعر في أثناء الرضاعة بلذة تحول الفم لديه إلى بؤرة إيروسية، بدليل أنه بعد الفطام يتحول إلى مص إبهامه، ثم إلى التقبيل بعد بضع سنين، فالعلاقة التي اتخذت بعداً ليبوديا تم كبتها، ودفنها عميقا في اللاوعي[3]. وينمو الطفل بوصفه رجلا قيْد التكوين، ولأن المجتمع يواصل كبت رغبات هذا الطفل، فإنّ الليبيدو المشتت يُصْبح منظما في عقدة هي عقدة أوديب Oedipus complex[4].

---

(1) السابق، ص 244. للمزيد انظر: David Stafford-Clark, *What Freud Really Said*, A Pelican Books. 2 ed., London, 1965.

(2) السابق، ص 245.

(3) السابق، ص 246.

(4) السابق، ص 249. وللاستزادة: Clark, Ibid., p. 94.

وتعدُّ رواية "أبناء وعشاق" لديفد هنري لورنس Lawrence نموذجا يوضّح ما عناه فرويد بعقدة أوديب، وأثرها في الشخوص. والمعروف أنَّ لورنس عندما كتب هذه الرواية لم يكن يعرف إلا القليل من أعمال فرويد عن طريق زوجته الألمانية فريدا. الأمر الذي يعزز القول بأنَّ هذه الرواية تؤكد سلامة ما يذهب إليه فرويد في حديثه عن هذه العقدة، وتأثيرها في الإنسان. فالحوادث التي تتلخَّص في أنَّ الطفل بول مورل ينام مع أمه في سرير واحد، ويعاملها بحنان عاشق، ويشعر بعداء شديد تجاه الأب مورل، يكبُر، ويصبح رجلاً، عاجزاً عن إقامة علاقة ناجزة مع امرأة. وفي نهاية الرواية يتخلص من هذا الوضع بقتل أمه في ظروف غامضة هي خليط من الحب والحقد والرغبة في الانعتاق. أما الأم، فكانت تشعر بالغيرة من علاقة بول بمريام، وتسلك تجاهها سلوك عشيقة منافسة. وبول يرفض مريام من أجل أمّه، لكنه في رفضه هذا يرفُض، بصورة لا واعية، أمه أيضاً، ويرفض ما لديها من شعور التملك الخانق[1].

على أنّ هذا التحليل النفسي للرواية، وهو شبه متداول، لدى النقاد ودارسي الأدب، الفرويديين، الذين يرون في "الأدبي" تعبيراً يحاول فيه اللاوعي السمو بما لديه من رغبات محبطة، محظورة، مُعبّراً عن ذاته في العمل الإبداعي. هذا التحليل في رأي إيجلتون لا يمكن أن يكون بديلاً لأي تأويل اجتماعي، ففي الوقت الذي نستطيع

(1) السابق، ص 179-178. ورواية لورنس المذكورة ترجمها إلى العربية شفيق مقار وصدرت عن دار الهلال في ثلاثة أجزاء، ويجدر الانتباه إلى أن ما يجري في أبناء وعشاق يشبه تماما ما في رواية نجيب محفوظ السراب. وشخصية بول مورل تشبه شخصية كامل رؤبة لاظ. وقد كتبت حول رواية السراب دراسات نقد - نفسية انظر: عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب.

أن نصف فيه علاقة بول بأمه، وبأبيه، بمصطلحات فرويدية، نستطيع أيضا وصف هذه العلائق بمصطلحات اجتماعية طبقية وإنسانية. ولا ريب في أن مورل - الأب - وهو أحد عمال المناجم، لم يكن يجد الوقت الكافي للعناية بأولاده، بذاك قضت طبيعة العمل وساعاته المتزايدة، فضلا عن أنه لم يكن مثقفا، ولا متعلماً، وتبعا لذلك اكتنفت علاقة بول بأمه بمثل هذه المودة التي توصف بالمركّب الأوديبي، عند فرويد وغيره[1].

وعلى الرغم من أنَّ القراءة النفسية للأدبي تعتمد (الثيمة) وليس الطريقة، إلا أنّ الشكل في هذه الرواية، من حيث رسم الشخصية، ووجهة النظر السردية، يبدو ملائما لوجهة النظر التي تميّز بها بول مورل عن بقية الشخوص. فالسّردُ يتم عبر عينيه، وليس لدينا مصدر آخر للشهادة[2]. وبصفة موجزة يمكن القول: إنَّ مغامرات فرويد النقدية لم تتجاوز صيغتين، هما: البحث في دوافع المؤلف، والثانية: البحث في محتوى النص ودلالته على مسألة من المسائل التي يخوض فيها علم النفس المَرَضي. وقد اتخذ فرويد من تمثال موسى لمايكل أنجلو، ومن رواية (غراديفا) لجانسن الأماني، نموذجين مثلما تناول أعمال دستويفسكي وليوناردو دافنشي، وفي كلٍّ يقتصر على تفسير الدوافع، أما عن مادة النتاج الفني نفسه وتكوينه النوعي، فثمة نزوعٌ واضحٌ لإغفال ذلك كله في الدراسات[3]. علاوة على ذلك تبدو صورة الفنان المصاب بالعُصاب في دراساته مفرطة في التبسيط بلا شك، وهي أشبه بكاريكاتير يرسمه مواطن حصيف

(1) السابق، ص 281.

(2) السابق، ص 282.

(3) السابق، ص 286.

لرجل رومانسي مخبول أو ممسوس"[1].

ومن النقاد الذين استخدموا الطريقة النفسية في قراءة "الأدبي" على النحو الذي ذكره المؤلف نورمان هولاند، الذي يؤكد على أن وظيفة الأدبي هي الإمتاع بسبب تحويله القلق والرغبة العميقة إلى معان مقبولة، ومستساغة اجتماعيا، بوساطة وسائل فنية ملتوية. أما كينيث بورك فيرى في "الأدبي" ضربا من الفعل الرمزي الذي ينوبُ عن إشباع المرء لرغباته الحقيقية، فيشعر القارئ لذلك باللذة التي يتيحها له النص. وهارولد بلوم الذي يقدم لنا تفسيرا خاصا لعقدة أوديب، فالشعراء يعيشون قلقا في ظلِّ شاعر أبٍ سبقهم، ونتيجة قمع الآباء لهم يمكن قراءة قصائدهم باعتبارها محاولاتٍ للفرار من قلق التأثير عن طريق الصياغة الجديدة للقصيدة السابقة. وهكذا يلجأ الشاعر، وقد أطبق عليه التنافس الأوديبي مع سلفه، إلى تجريد تلك القوة من السلاح باقتحامها من الداخل، كاتباً بطريقة تنقح، وتقوّم، وتعيد سبك قصائد السلف[2].

وهذا الطرح - في رأي إيجلتون - يكشف بقوة عن مأزق الليبرالي، والإنسانوي، والرومانسي. فهو طرحٌ يخلو من كل شيء عدا الآباء والبنين. وكل شيء مرتكزٌ على السلطة (سلطة الأب) والصراع، وقوة الإرادة، وذلك شيءٌ لا يستند، في الواقع، إلا على نزعة إنسانوية على الحافة[3].

والملحوظ أن النظرية الأدبية التي نظر المؤلف في أكثر جوانبها لم تتجاوز التنقيح الثانوي المتكرر لمفهوم النصّ الأدبي. فهي في

(1) السابق، ص287.
(2) السابق، ص 292.
(3) السابق، ص 294.

سعيها الذي بلغ حد الوسوسة بالانسجام، والاتساق، والتماسك، والبنية العميقة، والمعنى الجوهري، تسدّ ثقوب النص، وتطمس تناقضاته، كأنها بذلك تريد أنْ يكون استهلاك النص بالمعنى الاقتصادي، أي تلقيه، أيسر على القارئ، وأقل خسارة. وتساعد، في الوقت نفسه، على تقديم الحلول لالتباسات "الأدبيّ" كي يتمكن القارئ من معاينته بهدوء.وأكثر منظري الأدب يتجهون لاعتبار "الأدبي" تعبيراً أو انعكاسا للواقع أو تمثيلا للتجربة الإنسانية، أو تجسيداً لمقاصد المؤلف. أما النقد السياسي الذي كثر الكلام عليه فهو نقد نسبي الاتجاه، فكلُّ نقد لا يرضي هذا الطرف أو ذاك يمكن احتسابه في النقد السياسي. وقد رأينا فيما سبق من عروض لأفكار التيارات النقدية المتعددة كيف أن "الأدبي" فيها جميعا تحول إلى نوع من الإيديولوجيا، وكلّ نقد يراعي هذه الفكرة، أو يعارضها، هو بمعنى من المعاني، نقدٌ إيديولوجي.

وبعدُ، فإنّ كتاب إيجلتون - مثلما ذكرنا في مستهل هذه المقالة - من الكتب التي لا يفرق فيها المؤلف بين نظرية الأدب ونظرية النقد. وقد غالى في ذلك مغالاة اضطرته في كثير من المواضع لتسمية ما يبحث فيه نظرية نقدية، أو نقدا.ونحن لا نجد في كتابه هذا ما ينم على عنايته بالأجناس، أو التفريق بين فنون الأدب، مما يجعل تسمية الكتاب باسم نظرية الأدب، أو النظرية الأدبية، تسمية لا تنسجم مع المضمون، إلا إذا أخذنا بالاعتبار جهْده الموصول لبيان طبيعية "الأدبي"، والتفريق بينه وبين غيره.



الفصل الرابع

نظريات أدبية متجاورة

يحدّد شكري الماضي المدلول الخاص - لديه - لاصطلاح نظرية الأدب، تحديدا مغايرا لآخرين، فهي مزيج من النظر العلمي، والذوقي، الذي يُعنى بالأدب، من حيث نشأته، وطبيعته، ووظيفته. والبحث في نشأة الأدب تعنى الكشف عن العلائق القائمة بين العمل الأدبي وصاحبه الأديب. في حين أنّ البحث في طبيعة الأدب تهتم ببيان جوهر العمل الأدبي، وسماته، وخصائصه، التي تميزه عن غيره من الأقوال، والكتابات، فهل هو محاكاة مثلا، أم تعبير، أم خلق، أم انعكاسٌ للواقع في وعي الأديب؟ وأما البحث في وظيفته، فيهتم بتحديد نمط العلاقة التي تنشأ بين العمل الأدبي وجمهوره، أي: بيان تأثير هذا العمل فيمن يقرؤونه، ويتلقونه، جماعاتٍ، أوْ أفراداً. فهل يكتفي بإدخال التسلية والمتعة في نفوسهم، أم أنه يحرضهم على التماس التغيير، ويدعوهم إلى تجاوز المآسي، والمِحَن؟ أم يطهّر نفوس مشاهديه من النزوع إلى الجريمة والشر؟ وتبعا لهذه المجالات، التي تهتم بها نظرية الأدب، نجد المؤلف يقفنا في الكتاب على ما كان من مساجلات تتصل بنظرية المحاكاة imitation بدءاً بأفلاطون، مرورا بأرسطو طاليس Aristotle، وانتهاءً بالمدرسة الكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة عند فيليب سدني Sidney، وألكسندر بوب Popp، وجون درايدن Dryden، وبوالو Boilue، وغيرهم ممّن ذكرهم، وذكر آراءهم، أو لم يذكرهم تجنبا للإطالة،

وحرصا على الإيجاز، والاختصار، والتكثيف.

معضلة أفلاطون

فهو يعرض آراء أفلاطون (427-347 ق.م) بوضوح اعتماداً على ما اقتبسه من الكتاب العاشر من **الجمهورية**، الذي نقله إلى العربية حنا خباز، وبعض ما عربه منه لويس عوض في نصوص من النقد عند اليونان (1965) وما ورد من تعليقات ذكية انتفع بها المؤلف في كتاب **فن الأدب** للدكتورة سهير القلماوي. ولا ريب في أنَّ ما ذكره أفلاطون عن الشاعر في جمهوريته، ومحاوراته، قد ألحق الأذى بالشعر، ووصفتْ أفكاره التي آلت إلى طرد الشعراء من الجمهورية الفضلى شرّ طردة، بمعضلة أفلاطون. وظلت المحور الذي تدور حوله الآراء النقدية حتى بداية القرن التاسع عشر. ولما كان أرسطو (384-322ق.م) ذا نزعة فلسفية تجريبية مغايرة لمذهب أفلاطون المثالي، فقد اختلفت بسبب ذلك آراؤه.

صحيحٌ أنّه لم يرفضْ فكرة المحاكاة، رفضا قاطعا، ولكنه أوضح أنَّ الشاعر لا يحاكي الأشياء مثلما هي، ولا يحاكي الناس كما همْ، بل يُظهرُهم أفضلَ، أو أسوأ، مما هم. وفي النوع الأول يكتب المأساة Tragedy وفي النوع الثاني يكتب الملهاة Comedy وزاد على ذلك مؤكداً أنّ الشاعر المسرحي يُحاكي النماذج الكلية، لا الجزئية، أي: الحياة المثالية، لا الواقع المشوه الذي هو - أصلاً - تقليدٌ لما خلقه البارئ.

وعزا إلى الدراما الشعرية دوراً خطراً في تهذيب المجتمع، تحريره من النزوع الأخلاقي السلبي، فعن طريق الشفقة Pity وإثارة الخوف Fear يحدث للمُتلقي ما يشبه التطهير Catharsis أي: أنه بمشاهدة ما

جرى أمامه لبطل المأساة من سقوط، وما لحق به من عقاب إلهي، يرتدع، فلا يقدم على شيء من شأنه أن يغضب الآلهة.

وإذا كان أفلاطون قد سلب الشعر كلّ فضيلة ممكنة، فإن أرسطو نسب إليه فضائل شتى، وعدّ الملاحم، والمآسي، من الفنون الجديرة بإصلاح المجتمع.

وهنا يلاحظ المؤلف أنّ نظرية المحاكاة، في جذورها الأولى، ضربت صفحاً عن البحث في ذاتية الشاعر، وعواطفه، وخياله، وانتمائه الاجتماعي[1].. واهتمت بدلا من ذلك بالحبكة والشكل، ولا سيما الشكل التراجيدي، الذي وصفه لنا أرسطو، وصفا دقيقاً، في كتابه فن الشعر *Poetics*. على أنّ المؤلف فاته التذكير بما كان قد ذهب إليه أفلاطون في محاورته الشيقة الموسومة باسم **إيون** *Ion* وهو شخص شكا إلى أفلاطون أمر الشعراء الذين إذا سألهم عن معنى شيء في أشعارهم وجدهم لا يقدرون على شرحه، وتفسيره. وسأله عن الأسباب التي تجعله منجذبا لشعر هوميروس Homer خاصة، فيؤديه أداءً جيداً، ويستطيع تفسيره، ببراعة، لا يجدها في نفسه حين يتعلق الأمر بشعر شاعر آخر غير هوميروس. ففي هذه المحاورة تطرق أفلاطون إلى شيء جدير بالالتفات، وهو أنّ الشعراء ينطقون عن وحيٍ، لا عن إرادة، وأن ربّات الشعر Mimesis هنّ اللواتي يقذفن الشعر في قلوبهم، فيجري على ألسنتهم من غير أنْ يفهموا ما يقولون. وهذا - في رأينا - حجر الزاوية في نظرية الإلهام أو الحَدْس، وذلك شيء يتصل بذاتية الشاعر، وعواطفه، ومصادر العمل الأدبي، ومنابع صوره.

(1) شكري ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 39.

نظرية التعبير

وقد انتقل بنا المؤلف إلى ما يعرف باسم نظرية التعبير Expression Theory دون أن يمرّ بالاستدراكات اللاحقة على نظرية المحاكاة.

في تقدير لا يرى أهمية توجب أن يعرض لآراء الشاعر الروماني هوراس Horace وكتابه **فن الشعر** *Ars Poetica* الذي نقله لويس عوض إلى العربية، وظهر مطبوعا في مصر (1970) وفيه نحا نحو أرسطو في فن الشعر. ولم يتوقف عند لونجاينوس Longinuse، وآرائه التي عبر عنها في كتيبه المثير الأسلوب الرفيع *The Sublime*. وعزا المؤلف فكرة التعبير إلى كانط Kant (1800-1726) وهيجل (1831-1770) وهما ألمانيان، باعتبارها البديل النظري لفكرة المحاكاة عند المتقدمين، ولكن أول من قال بفكرة التعبير هو - في حدود ما نعلم - ألكسندر بوب Popp (1744-1688) في منظومته النقدية *An Essay on Criticism* التي صدرتْ الطبعة الأولى منها في العام 1711. فالتعبير عنده هو البنية المتخيلة التي يخترعها الشاعر ليعرض من خلالها حقائق العمل الأدبي، وهي البنية المشتملة على الحبكة Plot والأسلوب Style. ومفهومه للحبكة لا يختلف - في واقع الأمر - عن المحاكاة، لأنها تنطوي على مفهوم أساسي نبّه عليه أرسطو، وهو تنظيم الحكاية، أو الأسطورة، تنظيما يجعلها مُشاكلة للواقع، وقادرة على إيهام القارئ، أو المُشاهد، بأنّ ما ترويه قد حدث فعلا، أو أنه - على الأقل - مُمْكن الحُدوث، والوقوع[1].

(1) انظر: ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط1، 1967، ص 126.

وخلافاً لبوب الذي استخدم كلمة التعبير عوضا عن المحاكاة، استخدم جون درايدن كلمة أخرى هي التعرُّفُ recognition وزاد على ذلك بعض الفلاسفة الرومانسيّين، من أمثال شليغل فذكروا أنَّ الأدب تعبيرٌ عن الذات. وأما المؤلف فقد رأى في مقولات كانط، التي تتلخص في أن الفنّ، والأدب، تقديم جميل لشيء ما، الكلمة الفصْل في الموضوع، مع أنَّ نظرية التعبير لا تتسق، في الواقع، مع مقولات كانط، وهي أقرب إلى مقولات شليغل الذي كان تأثيره في كولردج (1772-1843) كبيراً، وقويّا جداً. ولا يستطيع القارئ أن يتجاهل الجهد الكبير الذي بذله المؤلف في توضيح آراء وردزوورث Wordsworth، وكولردج Coleridge، وموقف كلٍّ منهما من اللغة الشعرية، والموسيقى، والموضوع، والعاطفة. وإن كان الثاني يخالف الأول في أشياءَ عدة، أبرزها موقفه من الخيال عامة، والخيال الخالق imagination بصفة خاصة، مع التفريق بينه وبين الخيال الأولي، أو الوهم fancy. ولم يشر المؤلف على دقته في الحديث عن موقف كولردج من الخيال، ولو بكلمة واحدة، لشيء آخر اهتم به، واعتنى عناية شديدة، وهو وحدة القصيدة، التي سماها الوحدة العضوية Organic Unity. وقد استقصى بدلا من ذلك فكرة التعبير عند كل من شيللي Shelley، وهيغل - وهو فيلسوف ألماني - وتجاوز آخرين من بينهم غوتهGoethe، الذي لفتَ الأنظار إلى الجانب الفرديّ من العمل الأدبي، وفيكتور هيغو Hugo، الذي دعا في مقدمة مسرحيته المشهورة كرومويل إلى التخلي عن الوحدات الثلاث في المأساة، وهي من بقايا نظرية أرسطو.

والمؤلف، بملاحظاته على نظرية التعبير، يؤكد أنها فصلت بين الأثر الأدبي والإطار السياسي، والاقتصادي، والاجتماعي،

وجعلت من التركيز على فردية الأديب، وانفعالاته، ومشاعره، وخياله الخلاق، وما لديه من استعداد فطري للتخلي عن العقل لصالح الوجدان، مادة يستقصيها الناقدُ فيما يكتبه من دراساتٍ، ومصنفات، عن الأدباء، مما أغنى النقد السّيري - نسبة للسيرة - القائم على تراجم الشعراء، والأدباء، والكتاب. ومما هو خليق بالذكر أن نظرية التعبير هذه، كانت قد أثرت تأثيراً كبيراً في النقد العربي في مستهلِّ القرن الماضي، ولا سيما في النقد الذي كتبته جماعة الديوان، وبعض نقاد المهْجر، من مثل ميخائيل نعيمة في كتابه **الغربال** (1922) يقول العقاد في واحدة من مقالاته التي تضمنها كتابه **يسألونك**: ["الأدب تعبيرٌ، والتعبير ضالة مقصودة، وغاية كافية منشودة، لا يعيبها أن تنفصل عن سائر الغايات، ولا فرْق بين الأديب المعبِّر بنظمه ونثره، عن الموسيقيّ المعبّر بألحانه ونغماته، فكلاهما يصفُ النفس الإنسانية في حالة من حالاتها.]" (ص 177) على أنّ المؤلف تجاوز عن هذه الظاهرة، ولم يشر إليها على الإطلاق.

نظريّة الخلق

يؤكد شكري الماضي أنّ ترهل البرجوازية أدى إلى إعادة التفكير في قيمها الأدبية، والفنية، مما شجّع كثيرين، بعد زمن من ظهور نظرية التعبير، إلى الشك في مدى صلاحيتها للإجابة عن الأسئلة الكثيرة التي يطرحها العمل الأدبي. فنجد A.S. Bradley مثلا يؤكد أن التجربة الأدبية الشعرية غاية في ذاتها، والحكم عليها لا يكون بتتبّع حياة المؤلف، ولا في معرفة الموضوع الذي تدور حوله، فذلك شيءٌ لا قيمة له، ولا معنى، ولا أساسَ للقول بأنّ الشعرَ نتيجة حتمية للشعور، والعواطف، فقد تصدر قصائد عدة عن موقف شعوري واحد، وتجربة واحدة، ومع ذلك نجد لكلِّ قصيدة

طابَعُها الخاصّ، فلو كان للمشاعر، والتجارب، والعواطف، دورٌ كبيرٌ، أو صغير، لوجب ألا تختلف القصائدُ والتجربة واحدة، من هنا فإنّ الشعر خاصة، والأدبَ عامة، ليس تعبيراً عن الانفعالات، ولا تجسيداً للعواطف، وإنما هو إبداعٌ، وابتكارٌ، وخلقٌ، أداته اللغة.

ومن هنا قالوا بفكرة المعادل الموضوعي Objective correlative وهي الفكرة التي أوضحها المؤلف عن إليوت[1]. وإليها يُعزى وصف هذه النظرية بنظرية الأدب الموضوعي. والمؤلف بطبيعة الحال يخالفُ هذا الفريق من النقاد الذين قالوا بما يسمى نظرية الخلق. إذ هو لا ينكر الدور الذي تنهض به المشاعر، والانفعالات، في صياغة العمل الأدبي، ليس من حيث المحتوى، حسب، بل من حيث المضمون كذلك، ويخشى، في نظر الدكتور ماضي، أنْ يؤدي تهميش المؤلف، وفقا لما تدعو إليه هذه النظرية، إلى عزل العمل الفني عن الفنان، والأدبي عن الأديب، وإقصائهما، بالتالي، عن محيطهما الاجتماعي، والثقافي.

نظرية الانعكاس

ويواصل المؤلف عرضه المقتضب للنظريات الأدبية - النقدية في الفصل الخامس من الكتاب، فيقف بنا عند نظرية الانعكاس Reflection theory، التي تخالف النظريات الثلاث السابقة: المحاكاة، والتعبير، والخلق، بتأكيدها أنّ الأدب، بصفة عامة، انعكاسٌ حتميّ للواقع في وعي الكاتب، والأديب، والفنان. فالتصوُّرُ الذي تقوم عليه هذه النظرية هو قيام الواقع

(1) شكري ماضي: المصدر السابق، ص 62. وللمزيد انظر: حسام الخطيب، دراسات نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1973، ص 115 وما يليها.

على مستويَيْن بنائيّيْن، هما: التحتي أو السفلي، وهو العلاقات المادية بين القوى المنتجة والإنتاج نفسه. والبناء الفوقي، وهو ما تفرزه تلك العلاقات من فلسفة، وثقافة، وقوانين، ودساتير، وأفكار، وفنون. ولما كانت العلاقة بين المستويين علاقة جدلية (ديالكتيكية) أي أنّ كلا منهما يؤثر في الآخر، ويتأثر به، فالأدبُ - إذاً - شاء الأديب ذلك أم أبى، ما هو إلا انعكاس لما يتطلبه البناء التحتي في البناء الفوقي. أي أنَّ الأعمال الأدبية والفنية شديدة الصلة بالواقع، لكنها لا توصف بالواقعية إلا إذا كانت تركّزُ تركيزاً شديداً على عوامل التغيير، فإنْ اكتفت بتصوير الواقع على ما هو عليه، مثل المرآة التي تعْكسُ ما يقابلها من أشياء فقط، فهي أدب طبيعي، لا واقعي.

وقد مرتْ هذه النظرية في مراحل أوضح لنا المؤلف بعضها وذكر بعضها من غير توضيح. فقد نوه إلى اختلاف لوكاش Lucasعن بليخانوف Blekhanov، ولكنه لم يوضح لنا طبيعة هذا الاختلاف، وامتداده، وتأثيره في لوسيان غولدمان Goldman الذي تكلم عنه في موقع آخر من الكتاب[1] ولم يفته أنْ يُذكّرنا ببعض ما أخذ على نظرية الانعكاس. ومن ذلك تأكيدها على الصلة بين الأدب والمجتمع، تأكيداً لم تتضح فيه طبيعة هذه العلاقة، ولا شكلها، ولا مداها. كذلك يجد في نظرية الانعكاس، التي تنكر أهمية الفرد، ودور الفنان، والأديب، نظرية متصلّبة في آرائها، فنحنُ لا نستطيع أن نعرف: لم يوجد أديبان في ظروف متشابهة، وفي شرائح اجتماعية متجانسة، ومع ذلك نتاجهما مختلفان، فإنكار العوامل الفردية يحول بيننا وبين فهم العملية الإبداعية على الوجه الصحيح.

(1) المصدر السابق، ص 184.

إشكالية التجنيس

ويمكن القول إنّ الفصلين السادس والسابع من هذا الكتاب لا ينسجمان تماما مع الفصول التي سبقتهما، ولا مع تلك التي تلحق بهما. فأولهما يتحدث عن نظرية الأنواع الأدبية كالشعر، والنثر، والغنائي، والملحمي، والدرامي، ملما بما جاء عند أرسطو، ومن تبعوه في هذا الشأن. وثانيهما يتحدّث عن التطور في الفنون الأدبية، وانقراض بعضها ونشوء أخرى. مذكّراً بما كانَ قد ذهب إليه برونتيير Brunetier الذي طبق نظرية داروين Darwin في النشوء على الأجناس الأدبية، شعراً ونثراً، القديم منها، والحديث. وقد أشرنا إلى عدم الانسجام بين الفصلين وبقية الفصول، لأنه خرج فيهما، وعدل، عن استقصاء النظريات إلى الحديث في شأنين عامّيْن، يحتاج كل منهما إلى تنظير جديد. فما يفرق بين الشعر والنثر، أو بين الرواية والقصة، والأقصوصة، والحكاية، وما يفرق بين الملهاة، والمأساة، والساتير satire، والدراما البورجوازية، والمينودراما، أمورٌ شديدة التعقيد، وتحتاج من الباحث إلى طويل نظر، ولكنه أجمل ما جاءَ عن الأنواع في قليل جداً من الكلمات، وكذلك ما جاء عن التطور في الأدب. والإشارة إلى هذا لا تؤدي للانتقاص من قيمة الكتاب، ولكن الدكتور شكري الماضي، بما عرف عنه من الاطلاع الواسع، والبصيرة النافذة، والخبرة الناجزة، والفضل الذي لا يجارى في هذا الباب، هو ما يدفع بنا إلى لفت نظره لهذه الثغرة، لعله يتنبّه في طبعة أخرى إلى هذا فيضيف إليه من الزيادة، والتوضيح، ما يجعل الفصلين متطابقين مع العنوانين: التطور، والأنواع، فتطور الأنواع ونظريتها تتجاوز ما ذكره عن الغنائي، والملحمي والدرامي، فذلك تصنيف عفا عليه الزمن، ونحن الآن أمام تصنيفات جديدة يرفض

بعضها حتى فكرة التصنيف، وفكرة النوع الأدبي، مثلما هو الحال عند رولان بارط ومن قبله كروتشي وموريس بلانشو.

علاوة على ما سبق، تطرق المؤلف للأنواع في الأدب العربي، وهو موضوع يتحدث عنه لاحقاً في الفصل الرابع عشر الذي وسمه بعنوان: نظرية الأدب في التراث العربي. ولكن الأمر اتخذ لديه هنا وضعا مقلوباً، فبدلا من أنْ يتطرق لنظرية الأدب في التراث مع الفصول من 1-7 استكمالا للمسار التاريخي لهذه النظرية، اتجه إلى الحديث عن القصة، والمسرحية، وبعد أن عدل عن التتبع التاريخي إلى الحديث عن النظريات المعاصرة، عاد بنا إلى الحديث عن التراث العربي، مما ترك فجوة في الموقعين.

على أي حال أفرغ الدكتور ماضي جهده في الفصول من 8-13 لتتبع ما يمكن أن نعده امتداداً لنظريات التعبير، والخلق، والانعكاس. ففي الفصل الثامن: الأدب والإيديولوجيا نرى في حديثه امتداداً للفصل الخامس حول نظرية الانعكاس reflection theory فكل عمل أدبي ينطوي على موقف إيديولوجي، وتعدد مواقف الأدباء انعكاس لتنوع انتماءاتهم الإيديولوجيّة، والاجتماعية. فالأديب الذي يكتب قصيدته، أو قصته، أو روايته، يقدم لنا رؤيته للحياة، والمجتمع، وهذه الرؤية - بلا ريب - متمثلة للواقع، وهذا التمثل ينطلق من الانتماء الاجتماعي، والإيديولوجي للكاتب. ولا يخلو الأمر من أحد اتجاهين: إما أن يقدم رؤية تصالحية مع الواقع، وبذلك يخدم الإيديولوجيا السائدة، وإما أنْ يقدّم رؤية تصادمية يتجاوز الواقع فيها، داعيا لتغييره، مجسداً ما فيه من التناقض، وبذلك يخدم الإيديولوجيا الصاعدة. وهذا لا يختلف، تبعا لما ذكره في الفصل الخامس حول الانعكاس، عما ذهب إلى الواقعيون

من أمثال بليخانوف، ولوكاش. ونظراً لهذا كنا نتمنى لو أن المؤلف استوفى نظراته تلك في أثناء حديثه عن الانعكاس، وهو بلا شك قادرٌ على ذلك.

الأدب وعلم النفس

وبما أن الفصل التاسع عن علاقة علم النفس بالأدب، وهي علاقة تعتمد الوقوف على الزاوية التي ينظر منها إلى علاقة العمل الأدبي بصاحبه المؤلف، وبما أنّ نظرية التعبير، التي حدثنا عنها الدكتور ماضي في الفصل الثالث، هي التي تركز على مقولات الأدب تعبير عن الذات، وعن مشاعر الكاتب، والأديب، وعواطفهما، وعما لديهما من إحساسات، ورغبات محبطة، وغير محبطة، أقول: بما أن الأمر على هذا النحو، فقد كان الترتيب المستحسن اعتماده أن يتحدث عن علاقة علم النفس بالأدب حيث تحدث عن نظرية التعبير. يقول المؤلف في مستهل هذا الفصل: "وقد قلنا سابقاً: إن نظرية التعبير، في محاولاتها التركيز على أثر الانفعالات، والعواطف، وحركة الخيال في إبداع الأدب، قد مهدت لوجود الفرويدية، وساهمت في إيجاد العديد من الدراسات النفسية التي ألقت بأضوائها على عملية الإبداع الأدبي من الزاوية النفسية"[1].

فهذا الكلام كافٍ، وحده، لتأكيد الضرورة بأنْ يساق هذا الحديث إلى حيث سيق الحديث عن نظرية التعبير. فيكون الفصلان الثالث والتاسع في حكم الفصل الواحد، فيبسط المؤلف القول، أولا، في نظرية التعبير، منطلقا منها إلى نظرية التفسير

(1) السابق، ص 111.

النفسي للأدب. وبذلك تكون اللحمة قد اشتبكت بالسّداة، وأفرغ الفصلان إفراغ السبيكة من الفضة، أو الذهب. لا سيما وأنّ حديث الدكتور الماضي، وتتبعه للدراسة السيكولوجية، جاءا في غاية التبسيط، والوضوح، بحيث يستطيع القارئ العادي أن يستوعب مفاهيم معقدة كالشعور، واللاشعور، والدوافع، والإدراك الحسي، والتصوّر، وأحلام اليقظة، والتخييل، وتداعي المعاني، وحتى اللاوعي الجمعي، والنماذج العليا في الأدب. ومما زاد تتبّعه وضوحا الأمثلة الكثيرة التي ساقها، واستعان بها، لشرح ما يلتبس على القارئ، ويصعب فهمه.

ومما يُسْتحسن في هذا المقام أن يذكر الدارس بعض الدراسات التي طبق فيها المنهج النفسي، كدراسة توفيق صايغ لنفسية جبران خليل جبران، وهي الدراسة التي خلص فيها إلى أن الأديب المهجريَّ الكبير عانى من عقدة أوديب. والدراسة التي قام بها غير واحد لرواية **السَّراب** لنجيب محفوظ، وخلصوا في دراساتهم إلى أن كامل رؤبة لاظ - بطل تلك الرواية - كان يعاني من عقدة أوديب هو الآخر، وقد سبقت الإشارة لعلاقة الشبه بين هذه الرواية ورواية لورنس أبناء وعشاق. أو الإشارة لما كتب من دراسات عن مسرحية **هملت** Hamlet لوليم شكسبير Shakespeare، التي انتهى فيها بعضهم إلى أنَّ تردد هملت في القضاء على قاتل أبيه، ومغتصب العرش، وزوج أمه، ما هو إلا نتيجة الرغبات الدفينة، والمشاعر السلبية تجاه الأب، تلك المشاعر التي تصل حد الرغبة في الخلاص منه. أو الدراسة التي كتبها صاحبُ هذا الكتاب عن لغز الأنا في شعر القيسي ونثره، وكانت قد انتهت إلى نتيجة مفادها أن الشاعر عاش فعلا مصابا بعقدة أوديب Odepuse complex، وأن

روايته **الحديقة السرية** تعبير غير مباشر عن هذه الحقيقة[1].

ومع أن الفصل العاشر يتصل موضوعه بموضوع الفصل الثامن والثالث، وتؤلف الفصول الثلاثة حلقات متداخلة في نسق واحد متجانس، هو النظرة الاجتماعية إلى الأدب، إلا أن المؤلف أضاف مشكوراً سلسلة من الأفكار الجديدة، التي تدرّج فيها من الملاحظة السوسيولوجية التقليدية إلى ما يعرف بسوسيولوجيا الأدب.

فإذا نظر إلى الأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية عُدّت الكتابة مهنة؛ لأنّ الأديب ينتج كتبا توزع تجارياً، والقارئ مستهلك لهذا النتاج، وثمة وسيط بين منتج السلعة والمستهلكين هو الناشر، الذي يُدرك بحاسته التجارية ما يتطلبه السوق، ويشترط على الأدباء - تبعا لذلك - أنْ ينتجوا أعمالا - بضاعة - ذات مواصفاتٍ محدّدة، حتى يمكنها الرواج وتحقيق الأرباح[2] وعلى هذا، بدلا من أنْ يهْتمَّ الدارسون بالعمل الأدبي، من حيث أسلوبه، ومدى فاعليته في التأثير على القارئ، بات من المتوقع أن يخضع لشكل من الدراسة التي غرضها الكشف عن ملاءمة المُنْتج للسوق. وللوقوف على ذلك لا بدَّ من أن تمرَّ الدراسة بثلاث حلقات، الأولى: دائرة الكتاب نفسِه، والثانية دائرة القارئ، والثالثة دائرة الناشر. ونهضَ دارسون بالفعل، وطبقوا هذه الدراسة على الأدب، وهي أقربُ ما تكون إلى البحث الميدانيّ التطبيقيّ الذي يستخدمُ الإحصاء والبيانات.

ولا ريْب في أنّ طواف المؤلف في هذه العلائق التي تشد الأدب إلى مستويات اجتماعية متعددة، مما أغني هذا الكتاب، وأضفي على هذا الفصل منه ما يميزه من الفصلين الثالث والثامن.

---

(1) نشرت الدراسة في مجلة أوراق، عمان، ع19/ 18 السنة 2004، ص 89-83.

(2) شكري ماضي: السابق، ص 136.

الأدب والتاريخ

ويتطرق الدكتور ماضي لشيء ذي علاقة بالأدب، وهو التاريخ. وليس ثمة ما هو أوثق صله منه بالأدب، والأعمال الأدبية، لذا وجدت مظاهر تداخل بين الأدب وتاريخه، فهو - أي تاريخ الأدب - ينتفع بما يقوله المُنَظّر الأدبي في تتبعه للفنون الأدبية، وفقا لتطورها الزمني، وتصنيفها التاريخي، مثلما ينتفع منظرو الأدب - بدورهم - بما يقدمه تاريخه من معلومات تراكمية عن فن أدبي بعينه، من حيث النشأة، والانتقال من طور لآخر، وما طرأ عليه من تغيير في البنية، والتركيب، بسبب العوامل البيئية، والزمانية، وقد سبقت الإشارة في الفصل الثاني من هذا الكتاب لمدى تداخل النقد وتاريخ الأدب والنظرية بعضها ببعض. لذا لا نستغرب أن نجد كثيرا من الدارسين يصنفون الأدب تصنيفا تاريخيا فيقال في تاريخ الأدب الإنكليزي: أدب عصر الملكة إليزابيث، أو أدب القرن السابع عشر، أو الثامن عشر، وغيره.. أو العصر الوسيط[1].

ومن مظاهر التفاعل الحميم بين الأدب والتاريخ استعارة الأديب لمواقف، أو شخوص من الماضي، أي: ما يعرف بأبطال الأساطير، أو النماذج العليا بتعبير كارل يونغ Jung واستخدامها في بناء العمل الأدبي الشعري أو المسرحي. ولعلّ أكثر أشكال الأدب تجسيداً لهذه العلاقة ما يعرف باسم الرواية التاريخية، فهي تستمد مادتها الخام، إذا ساغ التعبير، من الماضي، لكنَّ الأديب يخضعها لسلسلة من التحولات التي تجعل منها رواية ذات بنية منفصلة عن الخطاب التاريخي، ويقارنُ المؤلف بين مهمّة المؤرخ، والروائي، وهما مهمتان مختلفتان بالطبع، فالمؤرخ هدفه توصيل

(1) السابق، ص 148.

الحقيقة، خلافاً للروائي الذي يُعنى بالجمال، والتأثير. والمؤرخ يتقيد بسرْد الوقائع مثلما جرتْ، ومثلما ذكرت في المصادر التاريخية، والمراجع، والوثائق، دون تحريف، في حين أنَّ الروائي يتعمد تحريف الوقائع، فهو ينتقي منها، ويحوّر، ويغير على وفق ما تتطلبه أشراط العمل الروائي المتقن[1].

وفي ضوء ذلك ثمة أصناف متعددة للرواية التاريخية، فبعضها مثل روايات جرجي زيدان تعود إلى التاريخ وتكرر روايته، وسرده، بأسلوب تعليمي مشوق، وبعضها يلجأ إلى النسق التاريخي لانتقاد الحاضر والكشف عن مشكلات لا يستطيع التعبير عنها صراحة أو بأسلوب مباشر، ومن نماذج الرواية التي تقدم الحاضر باعتباره من إنجاز الماضي روايات أمين معلوف ومنها **موانئ المشرق** وليون الإفريقي والزيني بركات لجمال الغيطاني، وفارس مدينة القنيطرة لعبد السلام العجيلي.

وثمة صورٌ أخرى من الرواية التاريخية، وهي التي يتخذ فيها الكاتب من المرحلة التاريخية إطاراً خارجياً للحوادث، أما التفصيلات، والحبكة، والأمكنة، والزمان، والمكان، وتحليل الأشخاص، فيتم بناءً على تقادير يبتكرها من أخيلته الخاصة، ورؤاه. ويمثل المؤلف على هذا النوع من الروايات برواية **الرهينة** للكاتب اليمني زيد مطيع دماج، ورواية **اللاز** للطاهر وطار. ونستطيع أن نضيف إلى أمثلته تلك رواية الرغيف لتوفيق يوسف عواد. وفي

---

(1) السابق، ص 150. وللمزيد انظر: أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، مصر، ط2، 2003، ص 64. وانظر: محمد القاضي: الرواية والتاريخ، علامات في النقد، مج. 7، ع28، يونيه/ حزيران 1998، ص 142-111.

هـذا النـوع مـن الروايـة التاريخيـة يقف القارئ علـى تمازج الاثنين التاريخ والرواية في عمل أدبي فني[1].

ولا تفوتنا الإشـارة إلى عزوف المؤلف عن الإفادة مما كتب في هذا الموضوع، ولا سيما الكتاب القيم لجورج لوكاش Lucas الموسـوم بعنـوان الروايـة التاريخيـة *The Historical Novel, P, books, London, 1969*. أمـا تنبيهـه علـى التاريخانيـة الجديـدة، وإحالاتـه إلى كل مـن عبـد اللـه الغذامـي، وكتابـه: **النقـد الثقافـي**، و**دليـل الناقـد الأدبي** لسـعد البازعي وميجان الرويلي، فإشـارة أحسـب أن موقعها ليس في هذه المؤضع، فالتاريخانية الجديدة ليسـت هي التاريخية التـي نعنيهـا، ونشـير إليهـا، عندمـا نصف شـيئا بأنـه تاريخي، وإنما التاريخانيـة هـي إعـادة النظـر في النص الأدبي من خلال موقعه في النسـق التاريخـي. ولذلـك وصفـت هـذه الإجـراءات بعبارة "تأريخ النص وتنصيص التاريخ"[2].

البنيوية والتناص

ويرتقـي بنـا المؤلـف درجـة أخرى في مسـيرة النقد والنظرية، بحديثه عن البنيوية مرة، وعما بعدها مرة أخرى. ولا نشك في أنه قد أجهد نفسه كثيرا لجمع الخيوط المفككة، والمتناثرة، والمتناقضة، فـي كثيـر مـن الأحيـان، لتكويـن صورة شـديدة الوضوح عن هاتين المدرستين النقديتين. والبنيوية في رأيه - مثلما هي في رأي كلود ليفي شتراوس - ليست جديدة، وإنما لها جذور راسخة في الماضي السحيق. وقد ذهب بعضهم إلى القول بأن أرسطو هو أول بنيوي

(1) السابق، ص 152.
(2) ينظـر: عبـد اللـه الغذامـي: النقـد الثقافي، المركـز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ط2، 2001، ص 46.

من خلال اهتمامه الشديد ببنية المأساة. وقال آخرون: إن البنيوية ما هي إلا تطبيق للنموذج اللغوي (النظام عند سوسير) على الأعمال والنصوص الأدبية القديمة والحديثة على السواء. وهذا ما يذهب إليه الدكتور ماضي "فالبنيوية، في أصولها، محاولة لتطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب ونقده، وبالتحديد: تطبيق المنهج الذي وضعه وطبّقه فردناند دو سوسير"[1].

والصحيح أنّ سوسير لم يسْتخدم كلمة بنية، ولا بنْيوي، وقد شاعت هذه الكلمة لدى لغويي حلقة براغ، الذين تحدثوا عن بنية النثر، وبنية اللغة الشعرية، من أمثال ياكبسون، وإيخنباوم، وتروبتسكوي. وفي أميركا يعدّ بلومفيلد Bloomfield هو واضع علم اللغة البنيوي، وهو نموذج لدراسة اللغة دراسة تتدرج من الوحدة الدنيا وهي الفونيم، مرورا بالمقطع، والمورفيم، والكلمة، إلى أن تصل إلى الجملة التي يحتاج وصفها إلى تحليلها للمكونات النحوية المباشرة.

وقد عرض المؤلف لمسألة في غاية الأهمية، وهي تجاهل البنيوية للسياق الخارجي الذي يحيط بالعمل الأدبي، والاكتفاء بالنظر إليه من حيث هو بناءٌ مغلق، وكيانٌ منته بذاته، مكتمل بإطاره، في الزمان والمكان[2]. وهي لا تهتمّ بغير الكشف عن نظام النص دون النظر في محتواه، أو وظائفه الاجتماعية، أو النفسية، أو الأخلاقية، والاكتفاء بوصف النص دون أن تحدَّد قيمته، أو مستواه، قياساً إلى

---

(1) شكري ماضي: السابق، ص 163-162. وانظر للمزيد: شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986، ص 29-28.

(2) السابق، ص 165.

نصوص أخرى من النوع نفسه. وقد وصف الدكتور ماضي البنيوية باللاتاريخية، وهو وصف شاعَ عنها، وقال به خصومها، ولا سيما روجيه غارودي، وليونارد جاكسون صاحب كتاب **بؤس البنيوية** الذي نقله إلى العربية ثائر ديب. وتجدر الإشارة إلى أنّ غولدمان Goldman (1913-1970) وهو ناقد ماركسي، وأحد تلاميذ جورج لوكاش، حاول أنْ يقيم نموذجا جديداً يكسو فيه نظرية الانعكاس عباءة البنيويين، ولذلك سمّيت نظريته باسم لا يخلو من دلالة، وهو البنيوية التوليدية، أو التكوينية[1].

ويأخذ الدكتور على البنيوية كثير، وهذه المآخذ انتقلت من النقد الغربي إلى النقد العربي الحديث.

والدكتور ماضي، بلا ريْب، مُحقٌّ في الكثير ممّا ذكره، إلا أنه يغفل عن أمر دقيق، وهو أنَّ البنيوية تفرّق بين النص والخطاب. ففي تحليل الخطاب يتم أخذ العوامل السياقية بالاعتبار، ودليلنا على هذا أنَّ ياكبسون نفسه، وهو أول من صاغ البنيوية الشعرية، هو واضع نظرية التواصل الألسني من خلال الأسس التي يقوم عليها تحليل الخطاب، وأحد هذه الأسس هو السياق. أما أن تكونَ البنيوية لا تهتم بالمحتوى، وتكتفي بوصف النظام الذي يقوم عليه بناء النص، فذلك لأنها تعتقد أن المحتوى ملتبس بالنظام، تماماً مثلما تلتبس الإشارة اللغوية بالمعنى الذي تشير إليه من خلال العلاقة الترابطية بين المظهر المادي لها وهو الصوت، والمظهر النفسي السيكولوجي، وهو الصورة المرتسمة في الذهن. وفي اعتقاد البنيويين أن الكشف عن التماسك الداخلي، في عالم النص المكوّن

---

(1) السابق، ص 166. وللمزيد انظر: جون هال وآخرون: مقالات ضد البنيوية، ترجمة إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1986، ص 34-19.

من علامات هي، في الأصل، مستمدة من حقول متعددة، هو وحده الذي يشفّ عن المحتوى، ويظهره، وليس التفسير، أو الشرح، لأن اللجوء إلى التفسير، لا يتعدى أن يكون طريقة مدرسية بدائية لا تغني النصَّ. أما أنّ البنيوية لا تاريخية، فذلك شيءٌ صحيح، ولم توصم البنيوية وحدها بهذا، بل معظم النظريات الأدبية وصمت بهذه التهمة، ولا سيما نظرية التحليل النفسي للفن، ونظرية القراءة العضوية التي اتسم بها النقد الجديد، ونظرية التفكيك، والسيميائية، وغيرها، فهذا جله جاء ردا على الإفراط في تتبع المعلومات التاريخية التي تتعلق بالكاتب تارة، وتارة أخرى بالأجواء المحيطة بالنص الأدبي، بحيث لم يعد يحظى النصّ، في الدراسة النقدية، إلا بمقعد اليتيم الغريب.

وقد شفع المؤلف عنوان الفصل الثالث عشر "ما بعد البنيوية" بعنوانٍ آخر هو (حول مفهوم التناص) وهذا في اعتقادنا موضوع يتصل بالتفكيكية التي ظهرت ظهوراً لافتا بعد العام 1969 على يديْ جاك ديريدا الذي أنكر وجود البنية أصلاً، وقال: إن الكتابة ليست بناءً، لأن البناء يقومُ على الائتلاف، في حين أنَّ الكتابة لا تقوم إلا على الاختلاف. ففي كل خطاب يكتب، وفي كل نصّ يُنسج، ثمة فسيفساء - بتعبير كرستيفا - يتم جمعها من نصوص أخرى أصبحت مفرداتها متداولة بين الكتاب مثل قطع النقود. فالكاتب يعبر عن نفسه بلغة صاغها الآخرون.. ونظّر للتناص كلٌّ من جوليا كرستيفا Kristeava، ورولان بارط Barthes الذي تنكر للبنيوية، وأصبح واحداً من دعاة التفكيك.

والواقع أن المؤلف أجهد نفسه، وبذل كثيرا من جهده، في توضيح مفهوم التناص، وبين ما وَهِمَ فيه كثيرون، من باحثين

ونقاد، ظنوا في التناصّ معياراً نقدياً، فطفقوا يبحثون عنه في بعض الأعمال، إن كانت من الشعر، أو الرواية[1].

ومثلما نوهنا في السابق، عاد المؤلف في الفصل التالي للبحث عن نظرية الأدب في التراث العربي. فبدا حديثه، بعد الذي سيق عن البنيوية، وما بعدها، كالمنتزع من سياق آخر، ليوضع في هذا المكان. وعلى أيّ حال، تتبع المؤلف بحرص دقيق، ما لدى القدماء العرب من تعريفات، وحدود للشعر، والنثر، وما ظهر لديهم من تأثيرات اكتسبوها بفضل أرسطو، من أمثال أبي نصر الفارابي، صاحب كتاب رسالة في صناعة الشعر. وقدامة بن جعفر صاحب **نقد الشعر** (337هـ) وابن طباطبا العلوي صاحب كتاب عيار الشعر (322هـ) وحازم القرطاجني (684هـ) صاحب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، الذي يعد في نظر كثيرين واضع أول محاولة عربية في علم الجمال. واستقصاء المؤلف - بلا شك - تعريفات القدماء للشعر يُضفي على هذا المبحث فوائد عدة، غير أنه استقصاءٌ لا يخلو منه كتابٌ تناول فيه مؤلفه مفهوم الشعر، أو النثر عند العرب، أو المسلمين، زيادة على ذلك، غفل عن ذكر كتاب مهم جدا على هذا الصعيد، وهو كتاب أبي إسحق الصابي الموسوم بعنوان **رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر**، الذي حققه محمد بن عبد الرحمن الهدلق، وصدر في منشورات النادي الأدبي في جدة في 590 ص.

على أن الحديث في هذا المفهوم، وما طرأ عليه من اختلاف، لا يمثل في رأي كثيرين توجها دقيقا لنظرية في الأدب، فالنقاد العرب، والبلاغيون على السواء، أفرطوا في الكلام على معيار

(1) السابق، ص 189.

الجودة، والسلامة، والفصاحة، والبيان، أكثر مما تحدثوا عن طبيعة الفن الشعري مثلا، واختلاف أصوله من غرض لآخر. ولم يستبينوا، على سبيل المثال، الفرق بين الرثاء والمديح، أو الفرق بين نثر الرسائل ونثر المقامات، بل نظروا إلى هذين الفنّين باعتبارهما نثرا دونما تفريق بين نثرٍ ونثر. وليتهم حاولوا التفريق بين هذه الفنون، لأنهم لو فعلوا، لكانوا تركوا لنا، على الأرجح، تراثا مناسبا، يندرج في باب التصنيف، والتجنيس. وقد لفتنا النظر في الفصل الأول من هذا المصنف إلى ما يسهم به التراث العربي من ملاحظ في ميدان النظرية ونقد الأنواع.

وعلى الرغم من والفوائد الكبيرة والكثيرة التي يعود بها الكتاب على الدراسات الأدبية، واللغوية العربية، في غياب المصادر، والمراجع الكافية، حول هذا الموضوع الحيوي، لا يفوتنا التنويه إلى بعض الاستدراكات، التي ربما ندت هنا، أو هناك، نتيجة السرعة، أو السهو، أو ضيق الوقت عن معاودة النظر. ففي موقع من الكتاب يذكر المؤلف أن سقراط ردّ على أفلاطون[1] وفيما نعلم توفي سقراط قبل أفلاطون (399 ق.م) ولم يتركْ كتبا، وما نعرفه عن فلسفته جاء في حوارات يؤكد فيها هو الآخر أنّ الفن محاكاة، وتقليد، ولكنه زاد على ذلك فربط بين المنفعة والفن، فالرائع، في رأيه، هو المفيد. كذلك أسرف المؤلف في تقديره لآراء أفلاطون ونظريته، فبلغ حدا غير معقول بتأكيده أن أفلاطون هو أول منظّر للفن والأدب في التاريخ[2]. وهذا شيء لا يتخطى مستوى الظن، لأننا لم نبحث فيما قبل أفلاطون، لا سيما وأنّ المؤلف اتخذ من

(1) السابق، ص 27.

(2) السابق، ص 27.

التراث الغربي منطلقا في البحث، ومرجعا للصواب، مع أنّ في تراث الشرق القديم، في الصين، على سبيل المثال، من نظّر للأدب، والفن، قبل أفلاطون بكثير[1].

ويشيرُ المؤلف إلى كتاب أرسطو فن الشعر مؤكداً أنّ أول من ترجمه إلى العربية هو متى بن يونس[2]، ولعل في هذا نظر، إذ ما يعرفه كثيرون هو أن حنين بن إسحق هو أول من نقله إلى العربية عن السريانية. ووقع المؤلف في سهو عندما حدّد تاريخ الطبعة الثانية من كتاب رشاد رشدي **نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن**، فذكر أنها كانت سنة 1957[3] وقد عاد وصحح ما وقع فيه في ثبَت المصادر والمراجع.

وقد أوجز الدكتور شكري حديثه عن غولدمان، وتوفيقه بين البنيوية والماركسية في أقل من صفحة واحدة (77-78) مع أنه أشار إلى لوكاش. وكان بإمكانه أن يتوسع في ذلك، ولا سيما أنَّ آراء غولدمان تعد، بمعنى من المعاني، تطويراً لنظرية الانعكاس. وفي أثناء الحديث عن الأنواع الأدبية عند العرب أشار إلى ظهور المسرحية الأولى على يدي مارون النقاش، مؤكداً أنَّ أول مسرحية عربية كانت سنة 1851[4]. ولا ريب في أن هذا التحديد غير دقيق، فمارون نقاش (1817-1855) قدم أول مسرحية له، وكانت بعنوان

---

(1) انظر الفصل الثاني من كتاب موجز تاريخ النظريات الجمالية، لنيكوف وسمير نوفا، ترجمة باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1975، ص 42-37.

(2) ماضي: السابق، ص 28. وللتحقق من ذلك انظر: جمال الدين القفطي (646هـ) إخبار العلماء بأخبار الحكماء، دار الآثار للنشر والتوزيع، بيروت، بلا تاريخ، ص 24.

(3) السابق، ص 32.

(4) السابق، ص 87.

البخيل، سنة 1847[1].

وفي موضع آخر لم يتحقق الباحث من صحة رأي أورده، وهو أن الشاعر الرومانسي الإنكليزي كولردج قال: إنّ الأدب نقد للحياة[2]. وهذا الرأي، في حدود ما نعلم، هو رأي الناقد الشاعر ماثيو آرنولد Arnold الذي أوضحه، ودافع عنه في كتابه: **مقالات في النقد**، الذي نقله إلى العربية جمال عزة[3]. ومما يثير اللبس أنّ المؤلف لم يُحِلْ إلى المصدر، أو المرجع الذي استقى منه هذه الفكرة. ومع أن استقصاءه لعلاقة الأدب بعلم النفس استقصاء شاملٌ، ودقيقٌ، في جوانب منه كثيرة، إلا أنه لم يتطرق لآراء أوتو رانك Rank التي فند فيها مزاعم فرويد Freud بشأن الطابع العصابي لشخصية الأديب والفنان، ولا برجلر Burglar الذي ربط هو الآخر بين رغبة الفنان في تحقيق التوازن النفسي، والتخلص من (التابو). كذلك لم يلتفت إلى ريتشاردز Richards الذي يعدّ أبا النقد النفسي في إنكلترا، ونظريته في التواصل والتوصيل، التي بنيت على ما يعرف بتنظيم الدوافع. وهي نظرية أوضحها بالتفصيل في كتابه **مبادئ النقد الأدبي**، الذي ترجمه إلى العربية مصطفى بدوي[4].

---

(1) انظر في ذلك عبد الرحمن ياغي، مارون النقاش وتجربته الرائدة في المسرح، مجلة العربي، الكويت، ع252، تشرين الثاني 1979. وانظر المسرح العربي بين النقل والتأصيل، الكويت، 1988، ط1، ص 59. وانظر أيضاً: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، الكويت، عالم المعرفة، ط2، 1999، ص 71-69.

(2) ماضي: المصدر السابق، ص 103.

(3) ماثيو آرنولد: مقالاتٌ في النقد، ترجمة جمال عزة، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1966.

(4) صدر عن المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ط1، 1961، وينظر: ص 17.

وقد عودنا الباحث على الربط بين النظرية الأدبية الغربية وأصدائها في الأدب العربي القديم، أو الحديث، ولكنه عند الحديث عن علاقة الأدب بعلم النفس، لم يذكر إلا ثلاث رسائل حول الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، والقصة، والمسرحية، وهي رسائل أقرب إلى علم النفس منها إلى الأدب، ونقده، وفاته أن ينوه إلى دراسات، حاول فيها أصحابها، في شيء من الاعتدال، أو الإسراف، استقدام النظرية النفسية، وإقحامها في مناهج النظر، ومن ذلك كتاب العقاد عن **الحسن بن هانئ** محاولة **أو دراسة في التحليل النفساني**، يضاف إلى ذلك أنه طبق هذا النهج على دراستين أخريين هما ابن الرومي حياته من شعره، والأخرى عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل، وكتاب محمد النويهي عن **بشار بن برد**، وكتاب المازني عنه أيضا، وكتاب الدكتور عز الدين إسماعيل عن **التفسير النفسي للأدب**.

وحديث المؤلف عن البنيوية انطلق فيه من بعض المفاهيم الشائعة عنها، ومن ذلك تأكيده أن البنيوية، أو البنائية، أو الألسنية، تسميات متعددة لمسمى واحد[1]. وهذا في اعتقادنا غير دقيق، لأن الألسنية علم واسعُ الأبواب، متعدّد الآفاق، يتناول مستويات التحليل اللغوي كافة، ولا تمثل الوظيفة الأدبية للغة إلا حيزاً ضيقا من اهتماماته. ومن علم اللسان ما هو بنيوي، ومنه ما هو اجتماعي، ونفسي، ومنه ما هو توليدي تحويلي، ومنه التداولي، والتوزيعي[2].

---

(1) ماضي: المصدر السابق، ص 157. وللمزيد انظر: يوسف جابر، البنيوية في النقد العربي المعاصر، كتاب الرياض، الرياض، ط1، 2004.

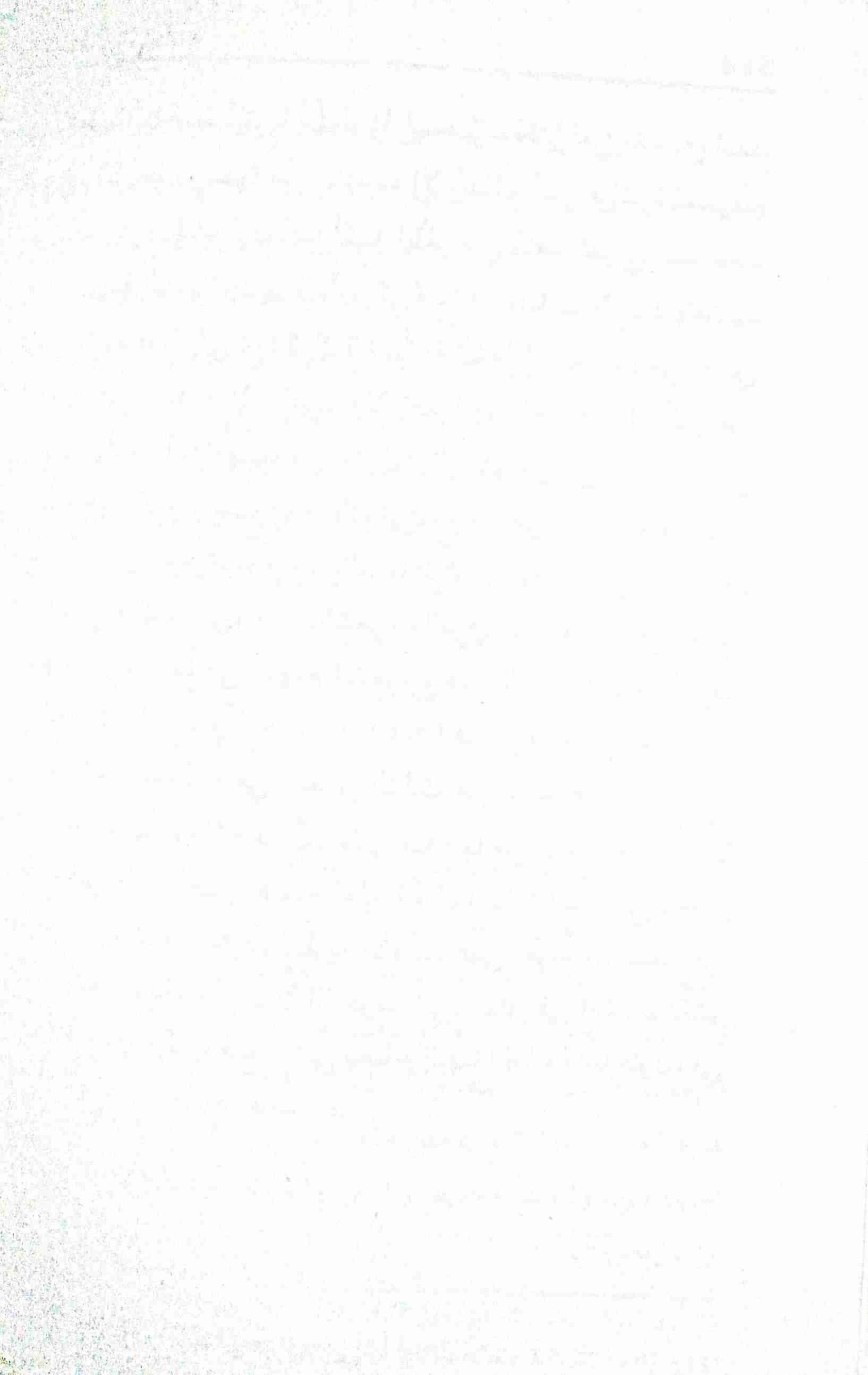
(2) ينظر: فوزي الشايب، محاضراتٌ في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان، ط1،

ومما يُلاحظ أيضا أنّ المؤلف مرّ بالكثير من مدارس النقد الغربي، شارحا مواقفها من الأدب، إلا أنه لم يُشر مباشرة لمدرسة من مدارس النقد، كان لها أكبر الأثر في النقد العربي المعاصر، وهي مدرسة النقد الجديد (الأميركي) The New Criticism باستثناء الإشارة المقتضبة إلى T.S. Eliot ونظرية المعادل الموضوعي. وهي إشارة - في رأينا - لا تكفي، ولا تعفينا من الوقوف المتأني عند آرائهم، وأبرز أعلامهم، من أمثال: كلينيث بروكس، وروبرت بن ورنْ، وجون كرو رانسوم، وآلان تيت، وستيفن سبندر، وأدموند ولسون، وكارل ومزات، وأرشيبالد ماكليش، فلهذه المدرسة آراؤها في الشكل والمحتوى، ولغة الشعر، والفرق بينها وبين لغة العلم، ولهم موقفهم أيضاً من مفهوم الشعر، وطبيعته[1]. وذلك ما أسرف في الحديث عليه تيري إيجلتون Eagleton في النظرية الأدبية *Literary Theory* الذي انتفعنا به في الفصل الثالث من كتابنا هذا.

وبعدُ، فهذه ملاحظاتٌ، على ما فيها من الاستدراكات، لا تقللُ، في نظرنا، من القيمة العلمية والنقدية الكبيرة التي تحظى بها مقدمة الدكتور شكري لنظرية الأدب، فهي حريةٌ أن تسد ثغرة في المكتبة العربية، وأن تملأ الفجوة، التي تتمثل في افتقارنا لكثير من المصادر، والمراجع، التي يحتاج إليها الطلبة والباحثون، في ميدان قلّ مرتادوه، وعزّ قاصدوه.

---

(1) للاستزادة انظر: فصول في نقد النقد، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2005، ص 15-59.
.1999



الفصل الخامس

الرواية الجديدة وإشكالية التنميط
شكري الماضي نموذجاً

تكاد الرواية من حيث هي نوع أدبي تتخطى الحدود المرسومة لها لتتجاوزها إلى أنواع أدبية أخرى كالسيرة والمذكرات والسرد التاريخي والحكاية الشعبية وما إلى ذلك من فنون قصصية عرفتها آداب الشعوب منذ أقدم الأزمان. ولعل الشعر وهو من أقدم الفنون وأكثرها استقلالا عن النثر - بما عرف عنه من التصاق بالأوزان والقوافي - آخر الأنواع الأدبية التي اقتحمتها الرواية، واقتحمتها القصة، وبتنا نقرأ رواية شاعرية، أو فيها من الشعر شيء، ومن الملحمة شيء، ومن المسرح الشعري شيء آخر. فما هو موقع الرواية من نظرية الأنواع الأدبية عربياً في ضوء ما يكتب ويقال عن السلالات الأدبية؟

والإجابة عن مثل هذا السؤال تتطلب التفريق أولا بين نظرية الأدب - وهي الحقل المتخصص في الإجابة عن مثل هذا السؤال والخوض في مثل هذا البحث - والنقد الأدبي. فهما يختلفان في الغاية مثلما يختلفان في الوسيلة. فمن حيث الوسيلة يعتمد النقد على نظريات مستخرجة من حقول أخرى غير الأدب: كالتاريخ، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وعلم النفس وعلم اللسان (اللغة) فثمة نقد تاريخي يعنى بتتبع الحوادث، وشهادة الأدب عليها، ونقد اجتماعي يهتم بتتبع صورة المجتمع، أو شرائح منه، من خلال الآثار الأدبية

النفيسة، ومقدار التزام الأديب بتصوير الناس من حوله. ونقد نفسي يهتم بتحليل الدوافع التي أثرت في الأديب حتى دفعت به دفعا لإنتاج عمله الإبداعي، مثلما تهتم بدراسة نفسية الأديب من خلل نصوصه وآثاره. ونقد لغوي يهتم بفهم الصورة التي على أساسها تنهض اللغة بوظائفها الإبداعية، فضلا عن وظيفتها التوصيلية.

أما نظرية الأدب فلا تهتم إلا بدراسة النصوص التي تنتمي إلى نوع أدبي معين بغية الكشف عما فيه من ملامح جعلت منه نوعا (جنساً) أدبيا مختلفا عن الأجناس الأخرى، ورصد ما فيه من انحرافات يمكن أن تمثل تجديدا في هذا النوع يضاف إلى تجديدات أخرى، أو أنه انحراف نابع من غياب التركيب السليم لبنية الشكل في الأثر الفني، وهذه هي غاية نظرية الأدب التي تختلف عن غاية النقد؛ فهو ينشد التفريق بين الأعمال الأدبية الرديئة والأعمال الجيدة، ومعرفة الأسباب التي تدعو إلى استحسان نص أدبي من نوع معين أكثر من غيره، أو استهجان نص أدبي من نوع ما أكثر من غيره، مع الكشف عن أسباب خلود الآثار الأدبية الجيدة، وبقائها على مر الزمان، في حين لا تتبوّأ آثار أخرى مثل هذه المنزلة الرفيعة، والمكانة السنية.

وعلى هذا الأساس ' كان السؤال الذي طرحناه في بداية هذه المقالة من الأسئلة التي تقع الإجابة عنها على عاتق المنظّر الأدبي.

وفي تراثنا الأدبي للأسف الشديد - أهمل النثر إهمالا تاما، ولم يعن النقاد ولا البلاغيون كافة بالنظر فيه، ووضع قواعد لفنونه المختلفة المتعددة؛ فمع أنهم عرفوا الخطابة والحكاية والمثل والنادرة والمقامة والرسائل بنوعيها: الديوانية، والإخوانية، وعرفوا

النثر التاريخي والسيري، وكادوا يقتربون من نثر الرواية في حيّ بن يقظان، وألف ليلة وليلة، وغيرهما من آثار سردية استحوذت على إعجاب كثيرين، إلا أنَّ اهتمامهم بالنثر ظلَّ ضعيفا، فاترا، هامشيا، فهم إن اهتموا به أجملوه مع الشعر في كتاب، ككتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (395هـ) الذي لم يتحدث عن النثر في كتابه إلا ليبين محاسن الشعر وتفوّق المنظوم على المنثور. وهذا شيء يكاد ينسحب على إسحق بن وهب مؤلف "البرهان في وجوه البيان" المنسوب خطأً إلى قدامة بن جعفر المتوفى سنة (337هـ).

وكانت هناك محاولات أخرى للعناية بالنثر إلا أنها لا تشكك بصحة الانطباع السابق حول تهميشه والتقليل من شأنه وقيمته. فالذين ترجموا أو لخصوا أو شرحوا كتاب "الشعر" لأرسطو واطلعوا من خلاله على تفريقه بين الملحمي والغنائي والدرامي لم ينبههم هذا الاطلاع على ضرورة التفريق بين أنواع الأدب العربي، فاقتصر تفريقهم على التمييز بين النثر والشعر، وزادوا على ذلك بأن فرقوا بين الشعر والنظم التعليمي. وميزوا البيت المفرد من المقطوعة، والأرجوزة من القصيدة، على أساس الوزن تارة، وتارة على أساس الكم (عدد الأبيات) وحتى المقامة - التي تفرّد بها التراث العربي عن غيره إلا ما كان من أثر تركته في النثر الفارسي والأدب العبري وأدب الشطار الإسباني أو ما كان يعرف باسم البيكارسك Picarisque نقول على الرغم من هذا لا نجدهم ينظرون في المقامات ويضعون لبنائها القواعد والأركان، وقصارى ما أشاروا إليه، ونبهوا عليه، هو ما فتنوا به فيها من صنعة البديع، والزخرف اللغوي الرائع، واختلاط الأسلوب الشعري فيها بأسلوب النثر. وقد جاءت هذه التقويمات على هيئة انطباعات سريعة لا

تمثل نقداً ولا تقعيداً أو وصفا لنوع أدبي يستحق النظر. ويبدو أن هيمنة الشعر على التراث العربي ظلت قائمة طوال العصور الأدبية التي سلفت حتى عصر النهضة، فعندما فكر رفاعة الطهطاوي في ترجمة رواية فنلون الكاتب الفرنسي "مغامرات تليماك" اختار لها عنوانا شعريا هو "دورة الأفلاك في مغامرات تليماك" والنظر في هذا العنوان وما بني عليه من مزاوجة أساسها اشتراط السجع، يؤكد هيمنة المنظوم على المنثور لدى المترجم. وعندما نتأمل كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" نجد الشعر فيه يزاحم النثر وهذا ينسحب على محاولات عدد من المسرحيين أولهم مارون النقاش الذي مزج في مسرحياته الرائدة بين الشعر والنثر، اعترافا منه بأن الذائقة العربية لا تهتم بغير المنظوم أدبا تقرؤه وتصغي إليه، وهذا ما نجده بالطبع لدى كل من أبي خليل القباني ومحمد عثمان جلال ويعقوب صنوع الملقب بأبي نظارة.

وجاءت الرواية في هذا المقام نموذجا لتأبي الذوق العربي وترفعه عن النثر. فعندما كتب سليم البستاني محاولاته الروائية الأولى نحا نحو الطهطاوي في اختيار العنوان المسجوع: "الهيام في جنان الشام" وحين أراد المويلحي أن يخرج من إطار المقامة "حديث عيسى بن هشام" الضيّق إلى فضاء السرد الروائي الرحب "فترة من الزمن" اختار عنوانا لكتابه يوائم بين الأسلوب الشعري والمقامي، وأما نسيجه اللغوي في الكتاب فقد اضطرب فيه بين النثر المسجوع الذي يحاكي فيه الشعر المقفى والترسّل الذي يقترب فيه من النثر القصصي والصحفي.

وتدلنا طرائق استقبال الرواية في أوساط المثقفين والمتنورين في حينه على تمنّع شديد إزاء ظاهرة النثر القصصي. فقد توجه فريق

من الوجهاء ورجال الثقافة والأدب إلى الشيخ إبراهيم المويلحي صاحب جريدة مصباح الشرق يشكون إليه صنيع ابنه الذي يكتب الروايات وينشرها في الجريدة، مدّعين أن هذه الروايات والقصص تسيء إلى سمعة الجريدة التي عودتهم على كل ما هو رصين.

وعندما كتب محمد حسين هيكل روايته الأولى "زينب" التي نشرت للمرة الأولى سنة 1914 وقيل 1913 نشرها باسم مستعار هو" مصري فلاّح". وقد تبين أن المؤلف توارى وراء هذا اللقب خجلا من أن يقترن اسمه بهذا اللون من القصص الذي نظر إليه على أنه من الأدب الهابط. ولطالما حمل الأب لويس شيخو صاحب مجلة المشرق على المجلات التي أتاحت لكتاب القصة والروايات وما يعرف بالفكاهات (كذا) أن ينشروا فيها ما يكتبونه. واصفا ذلك بالمهمة غير الأدبية التي تؤدي بزعمه إلى إفساد الجيل الجديد بما يطلعونه عليه من حكايات "حبيّة" أي غرامية. أما يعقوب صرّوف صاحب المقتطف فقد بدأ حياة مجلته العلمية بالتهجم على المجلات التي تنشر القصص، واصفا أصحاب تلك المجلات بأنهم صحفيون مفتقرون إلى الجدية، وكتاب تلك القصص بالهزليين. ولكنه بعد مضي حقبة غير قصيرة عدل عن موقفه هذا فسمح بنشرها في مجلته، ثم ما لبث أن خاض بنفسه معترك الكتابة القصصية بعد أن وقر في ذهنه أن لهذا الفن من القدرة على التأثير في القراء ما ليس لغيره على الإطلاق! وكتب رواية "فتاة الفيوم" وغيرها من الروايات.. تضاف إلى هذا بعض مواقف أهل النظر الذين عدوا النثر القصصي من البدع التي لا تتجاوز كونها من الضلالات.

في المقابل كان الشعر العربي يحقق إنجازات كبيرة تجاوزت الكلاسيكية الجديدة إلى بدايات التيار الرومانسي.

فمعارك مدرسة الديوان والأدب المهجري وظهور حركة التجديد على أيدي الشابي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وآخرين كثيرين إنجازات معروفة لا تحتاج إلى كبير بيان. ولم يكن ثمة ما يدعو للوقوف في وجه هذا التيار. فالشعر طريقه طريق سالك ممهد معبد على الرغم من وصف القدماء له بالصعب "الشعر صعبٌ وطويلٌ سلمه" ولكن الناظر فيما يسود الآن من تركيز شديد على الرواية ولا سيما بعد ظهور جيل من الروائيين الذين أثبتوا عبر أعمالهم المتصلة خلو هذا الفن من الابتذال، ودوره القوي في تطوير فاعلية اللغة العربية للتعبير عن روح العصر، والاستجابة للحساسية الجديدة لدى الإنسان الحديث، فقد تغيرت - بسبب ذلك - الصورة تغيّراً كبيراً، فبدا كما لو أن النظرية الأدبية عند العرب أصابها ما أصاب أهل الكهف عندما هبوا من نومهم ليجدوا أن كل شيء من حولهم قد تغيّر.

فلم يعد التنظير منصبا على الشعر، ولم تعد الإشارة إلى التجديد، وإلى التحديث قاصرة على أمثلة وشواهد مستخرجة من ديوان العرب، وبات الكلام على القصة والرواية - وهما نثريان - أكثر من الكلام على الشعر وأنواعه وفنونه وضروبه. فالرواية والقصة أفادتا من تقنية الاتصالات الحديثة المتجددة. فسلكت القصة مثلما سلكت الرواية طريقها إلى الجمهور من خلال السينما والدراما التلفزيونية والمسلسل متعدد الحلقات وتجاوزت ذلك إلى المسرح. وعلى صعيد البلاغة، لم يعد الحديث وقفا على الحقيقة والمجاز أو التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو أنواع البديع مثلما كان القدماء يتصورون أن في هذه الأدوات فصل المقال، وبيان ما بين الإعجاز والأدب من فضل الاتصال. وبدأ المعنيون بالنوع الأدبي من قصة

أو رواية يتكلمون عن لغة قصصية روائية.. لغة تستخدم الوصف والحوار والتمثيل السردي.. لغة تختلف مستوياتها بين الراوي - السارد - والأشخاص.. لغة تميل إلى التعدد والتنوع اللساني بحيث يمثل القالب الأدبي للرواية تجمّعا لاتجاهات المتكلمين في استخدام هذه اللغة أو تلك، فضلا عن اتجاه المؤلف الذي يعبر عن القاسم المشترك بين المتكلمين.

وتجاوز منظرو الرواية الحاجز اللغوي، فبدأنا نقرأ بشيء من التوسع الملحوظ ما يحلل أركان العمل الروائي ويصفه: الحدث، الحبكة، المكان، الزمان، الأشخاص، الحوافز، المنظور، الراوي، التبئير، أساليب السرد، ومنها: السرد التقريري المباشر، السرد الإسقاطي، الاسترجاع، التوتر، الحذف والإضمار، الاستشراف والتنبؤ. ويتناول الباحثون أيضا أشكال الكتابة السردية، ومنها: الكتابة الغرائبية، والسرد العجائبي، والسرد القائم على محاكاة الواقع، والسرد القائم على الخيال العلمي.

وزاد منظرو الرواية على ذلك بأن تحدثوا عن تداخل الأنواع الأدبية أو الأجناس في الرواية، فكأنّ الرواية العربية لم تكتفِ بالاعتراف بها لونا أدبيا جديدا يحتل مقعده المناسب في الصفّ الأمامي، وإنما أخذ يهيمن بالتدريج على فنون أدبية أخرى. فهو يستوعب في عباءته الحكاية، والمقامة، والنادرة، والسيرة، والسرد التاريخي، والسرد الشعبي، والمثل، والخرافة، وقصص الطير والحيوان. فمن كَسْرِ احتكار الشعر لنظرية الأدب عند العرب إلى انكسار النوع وظهور النص المتشعب، وهذا شيء يجعلنا مضطرين لإعادة النظر في مفهوم العرب لنظرية الأنواع، فمن اقتصارهم على التفريق بين الشعر والنثر، ومن تهميشهم للثاني مقابل انهماكهم

في التفريق بين أنواع الأول، وأغراضه: من رثاء، وهجاء، وفخر، وغزل، وحماسة، ومديح، إلى تصنيف المئات من الكتب حول الشعر وأوزانه، وأعاريضه، وقوافيه، وبلاغته، وبيانه، ومحاسنه، وجمهرة شعرائه، إلى مئات أخرى من كتب البلاغة المحشوة حشوا بالشواهد والأمثلة المستخرجة من دواوين العرب، وقلما يشيرون إلى أمثلة أو شواهد من النثر. وزادوا بأن أهملوا الخطابة حتى درست معالمها وانطمست، وأهملوا المقامة حتى آلت إلى نوع من الزخرف اللفظي الذي يتلهى به غير الجادين من القراء، وناشئة الأدب. أما الرواية فإن ظهورها، وامتداد تأثيرها في الأدب العربي امتداداً زاحمت فيه الشعر ونافسته، بل تفوقت عليه، تمثل انقلابا، وثورة جديدة، وتغييرا كاسحا في نظرة العرب اليوم إلى الأنواع الأدبية، وما يتصف به كل نوع من خصائص وسمات، وما يتمتع به من قيمة. وانطلاقا من هذا كله أرى في المقالات الكثيرة، والبحوث الجمة الغزيرة، التي كتبت ونشرت لإثبات أن الرواية اليوم هي حفيدة الآثار السردية المعروفة بالأمس، وسليلة شرعية للحكايات والنوادر والملح والمقامات، كلاما لا ينم على شيء، فلو أنّ الرواية سليلة هاتيك الألوان من النثر الحكائي، لما وبلت بما قوبلت به من التوجس بل الإنكار والرفض، ولما كان ظهورها انقلابا في نظرتنا إلى الأنواع، وموقع النثر منها.. إنّ ما يصحّ على الرواية الغربية من حيث إنها وليدة الملحمة بتعبير جورج لوكاش، وأن الدراما البورجوازية وليدة المأساة، لا يصحّ بالضرورة على الرواية العربية. وفيما يأتي من هذه الدراسة نلتقي بمرجع من المراجع التي تتعرض لمسألة التصنيف والتجنيس الروائي وهذا المرجع من تصنيف الدكتور شكري الماضي.

فبعد كتبه "انعكاس هزيمة حزيران 67 في الرواية العربية"[1] و"مقدمة في نظرية الأدب"[2] و"من إشكاليات النقد العربي الجديد"[3] و"الرواية العربية في فلسطين والأردن"[4] و"رواية الانتفاضة"[5] و"النصّ المفتوح: مدخل إلى تحليل النص الأدبي" و"فنون النثر العربي الحديث" و"طه حسين: مئة عام من النهوض العربي" وغيره.. صدر كتاب الدكتور شكري "أنماط الرواية العربية الجديدة"[6] في الكويت (2008).

ويوحي عنوان الكتاب أنّ المؤلف يسعى بتأليفه للإسهام في تصنيف الرواية العربية الجديدة تصنيفاً تتشكل منه أنواع (أجناس) أو أنماط مثلما يذكر العنوان تحددها ملامح، وسمات مشتركة ثابتة في البنية الجوهرية للنص الروائي، وليس في القراءة العارضة للروايات. ولهذا نجده في تقديمه للكتاب يحاول أن يضع تعريفا محدداً لما يعنيه بالرواية الجديدة.

فهي بالتأكيد ليست الرواية التقليدية، التي اقتصرت إنجازاتها على ترويض اللغة العربية لتكون لغة سرد قصصي روائي بعد أن ظلت لغة نظم، ورسائل، ونثر خطابي ومقامي. وتوفير قاعدة من الجمهور المتلقي للرواية[7]. وهي - أي التقليدية - رواية يغلب

---

(1) صدرت الطبعة الأولى منه عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978.

(2) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005.

(3) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997.

(4) دار الشروق، عمان، ط1، 2003.

(5) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

(6) شكري الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم 355، الكويت، 2008.

(7) أنماط الرواية، ص 9.

عليها الطابع التعليمي، والتدخل المباشر من المؤلف، ويطغى على المنظور فيها السارد العليم بكل شيء. وهي - أي الجديدة - ليست بالتأكيد الرواية الحديثة، التي تسعى - أساساً - للتعبير عن علاقات اجتماعية قائمة بوسائل فنية وتقنيات غير سائدة. فغايتها لا تتمثل في التعليم فقط، أو الوعظ، شأن الرواية التقليدية، وإنما تقدم بنية فنية يفسر بها الكاتب رؤيته للعالم، مما يضفي على السرد مزيدا من الجاذبية والتشويق[1]. وهي رواية تقوم على بناء متماسك ذي بداية ووسط ونهاية، وحوادث تترابط وفقا لمبدأ السببية. أما الشخصيات فيها فنامية، في الغالب، وتتأثر بعوامل الزمن والمكان.

ولا يفوت المؤلف التنبيه على حقيقة ساطعة، وهي أن الرواية الحديثة تسعى للتأثير في المتلقي عن طريق "الحقائق النوعية الفنية" المقنعة. وقد جاء ظهور الرواية العربية الحديثة تدريجياً نتيجة تراكم الخبرة، وتطور الوعي الجمالي، وتزايد الانفتاح على السرد الغربي.

وهذا كله شيء والرواية الجديدة شيءٌ آخر.

فهي الرواية التي تتخطى التقاليد، والحداثة، إلى شيء آخر يمثل خرقا لما هو راسخٌ في النوعين المتقدمين. ولذلك أطلقت عليها تسميات عدة منها: رواية اللارواية Anti-novel والرواية التجريبية experimental novel ورواية الحساسية الجديدة، والرواية الجديدة New novel[2].

وهي - أي التسمية الأخيرة - تنطوي على دلالات تنم عليها التسميات الأخرى. لذا اختار المؤلف أن يسمي الرواية

(1) أنماط الرواية، ص 11.

(2) أنماط الرواية، ص 14.

موضوع الدراسة - رواية جديدة، كونها تسعى إلى إيجاد ذائقة فنية أكثرُ اعتمادها على جماليات التفكيك، والتشظي، واللجوء إلى الانحرافات السردية، وتحطيم التسلسل الزمني النمطي، وتجنب الوحدة والترابط في الموضوع، أو الحدث، وتراجع العناية بالشخوص، فيكفي أن يتعامل المؤلف مع (س) أو (ص) بدلا من كمال، أو حميدة، أو سعيد مهران، أو رجب، أو أنيسة، أو غيره. وهي رواية تطرح من الأسئلة أكثر مما تقدم من إجابات[1].

وهذا النوع من الرواية يُعدُّ ظهوره - عربيا - ظهورا حديثا، نسبيا، من حيث الزمن، ويمكن القول: إن رواية تيسير سبول (أنت منذ اليوم) 1968 من الروايات الرائدة[2]، إلا أن المؤلف لا يتناول من الروايات التي ينسحب عليها هذا التصنيف سوى تلك التي صدرت في العقدين الأخيرين من القرن الماضي والسنوات الأولى من القرن الحالي.فهو يبتدئ برواية إميل حبيبي (الوقائع الغريبة) 1974[3] وينتهي برواية شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله 2005.

ومما يلفت النظر أنّ د. شكري الماضي جعل كتابه في تصدير، وأحد عشر فصلا، تناول في كل فصل منها رواية أو أكثر. وقد يشير في أثناء حديثه عن تلك الرواية إلى أعمال الكاتب الأخرى إشارة موجزة يقتضيها التعريف. أما عناوين الفصول، فجاءت في رأينا أكبر مما تحتمله من فكرة، أو تعبّر عنه من معنى. ففي الفصل الأول نجد عنوانا لافتاً هو "السرد المهجّن والمفارقات" ثم نجد

---

(1) أنماط الرواية، ص 16.
(2) للمزيد انظر: إبراهيم خليل: تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
(3) للمزيد انظر: إبراهيم خليل: في القصة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد، عمان، ط1، 1984.

عناويـن أخـرى كثيـرة تتبع مثل: الوقائـع الغريبة والملحمة، الوقائع الغريبة والسيرة، والوقائع الغريبة والرواية التاريخية، والوقائع الغريبة والأساليب السردية الحديثة. وكل عنوان من هذه العناوين يستحق أن يكـون عنـوان بحـث. ثـم نجد عنوانـات أخرى في الفصل ذاته، منها: مفارقة الشخصية، مفارقة اللغة والأسلوب الساخر. إلخ.. وقد كنا نتمنى لو أن المؤلف استوفى البحث فيما ينم عليه كل عنوان من تلكـم العناويـن، غيـر أن كثـرة العناويـن أغرقتنا - نحن القراء - في التشتت، فجاءت وجهة نظر المؤلف تفكيكية أكثر منها بنيوية.

ومـن المعـروف أن منهـج إميـل حبيبـي فـي الكتابـة الروائيـة والقصصية وحتى كتابة السيرة منهج شبه فوضويّ.

فهـو لا يقيـم وزنـا لقواعـد التجنيـس، فتـراه يخلـط في القصة الواحدة بين الشعر والمقامة والتراث الشعبي والحكاية وفنية القصة والسـيرة والروايـة. وهـذا يحـول بيـن رواياتـه وبيـن أن تكون نمطا كالذي نجده في سائر الروايات التي تطرق إليها المؤلف. ولهذا يأتي قـول المؤلـف عـن الروايـة بأنها تحقق التوازن الدقيق بين الضرورة الفنية والتفسير السياسي، والوعي العميق بالتراث العربي الإسلامي، والحـرص الـدؤوب علـى الجانـب الإنسـاني، قـولٌ يرجح رأي من يصنف هذه الرواية في الرواية الحديثة لا في الرواية الجديدة. ومما يعـزز هـذا الانطبـاع أن المؤلـف نفسـه[1] يذكـر في تحديده شروط الرواية الحديثة ما وجدناه يؤكده في الفصل الأول.

ومن يقرأ ما كتبه الدكتور ماضي عن روايات سليم بركات، ومنها روايته "هاته عاليا هات النفير على آخره" يلاحظ الفرق الكبير بيـن روايـة إميـل حبيبي الوقائـع الغريبة وهذه الرواية. فالانحرافات

(1) أنماط الرواية، ص 12.

السردية في رواية بركات كثيرة بما لا يقاس: "انتقالات متعمدة، مقصودة.. فمن تعليق إلى وصف.. ومن وصف إلى تذكّر.. فإلى تأملات متعالية.. فإلى نمو استعاري شعري.. ومن مكان لآخر.. ومن شخصية لشخصية ثانية.."[1]. مما يجعل تلخيص حوادث هذه الرواية مستحيلا[2]. والشخصيات فيها مجرد أسماء لا ذوات. والاستغناء عن الحبكة مع اختزال الزمن اختزالاً شديداً. ومن يقرأ ما يقوله المؤلف عن روايات بركات الأخرى وما فيها من خرق متعمد، وانتهاكٍ مقصود، لقواعد السرد بمفهومه التقليدي، والحديث، يطمئن إلى دقة الناقد في رصده لمظاهر الرواية الجديدة هنا خلافاً لما جاء في الفصل السابق.

وقد يصعبُ على بعض القراء تقبُّل رأي الدكتور ماضي في رواية إلياس خوري مملكة الغرباء. فهو على الرغم من إدراجه لها في عداد الروايات "الجديدة" - أي رواية ما بعد الحداثة - التي تخفق في تحقيق مبدأ الإيهام بالواقع، وتتمرّدُ - رافضة مبدأ الحتمية في سلوك الشخصيات، ومرجعية الواقع، ومقولات المشابهة، والمسايرة و"التناظر" تبدو من خلال دوائرها تطويرا وتجديدا فعليا لروح الرواية الواقعية، لا سيما أن مرجعيتها الأولى والأخيرة هي الإنسان الغريب، والمقهور، والباحث عن الحرية والعدل[3]. أما تنبيه المؤلف على ما في مملكة الغرباء من تداخل في الزمان، ومفارقات في المكان، ومزج بين المتخيّل والتاريخ، والاهتمام بالموقف السياسي، والاجتماعي للشخوص، وتأثير ذلك في صياغة

(1) أنماط الرواية، ص 42.
(2) أنماط الرواية، ص 43.
(3) أنماط الرواية، ص 82.

علاقـة جديـدة بيـن الكاتـب والقارئ[1] فمعروف وكثير الشـيوع في الرواية غير التقليدية، سـواء أكانت رواية حداثية، أم رواية جديدة. حتى إشاراته لما في الرواية من وعي بالكتابة تحت مسمى القصة عـن القصـة أو الميتاقـصّ meta-fiction[2] نجـده فـي رواية الحداثة مثلما نجده في الرواية الجديدة.

فـي الفصـل الرابـع مـن أنمـاط الرواية العربيـة الجديدة يصف المؤلـف روايـة صـلاح الديـن بوجاه الموسـومة بعنـوان (النخّاس) بالروايـة الفسيفسـائية، وهـذا النـوع - كـذا - مـن الروايـة يتألـف مـن شـذرات كل شـذرة منهـا تبـدو وحـدة مسـتقلة عن الشـذرات الأُخَر. أما ما ينتظم هذه الشـذرات (قطع الفسيفسـاء) فهو المكان (السـفينة) وتكرار أسـماء الشـخوص[3]، وهو نمط من الرواية يتسم عادة بتهميش الحدث، والشخوص، ويعلي من هيمنة الوصف، أي: قيم الثبوت والسكون مقابل الحركة والتزامن. لأن الوصف - في الغالـب - يعمـل علـى تجميـد الزمن، فيتماهـى بالمكان تعبيرا عن ضياع العالم وعبثية الوجود منذ القدم حتى يومنا هذا[4]. أما مظاهر الجدة في السـرد، فتتمثل في الانحرافات المتكررة، والاسـتطراد، والقفز، والاسترسـال، والمزج بين الومضات السـردية، واللقطات الوصفية المتعددة، وتنوُّع الرواة، مع الجمع بين أدوات من السرد الموروث وأخرى من أسـاليب السـرد الحديث[5] وتعدُّد مستويات اللغة: الفصيحة، الدارجة، المهجنة من الفرنسـية، والعربية، وتعمّد

(1) أنماط الرواية، ص 68.
(2) أنماط الرواية، ص 71.
(3) أنماط الرواية، ص 83.
(4) أنماط الرواية، ص 89.
(5) أنماط الرواية، ص 96.

استخدام أساليب لغوية قديمة فيما يعرف بالمحاكاة الساخرة، مما يجعل اللغة، في هذه الرواية، هي أيضا لوحة فسيفسائية تسهم مع العناصر الأخرى في تجسيد رؤية الكاتب[1].

والحق أننا لم نقتنع بوجود فوارق بين رواية بوجاه - من تونس - ورواية الشظايا والفسيفساء لمؤنس الرزاز، فهي تتألف من "لقطاتٍ ولوحاتٍ وومضات مبعثرة بحوادثها وأمكنتها وأحجامها ودلالاتها الجزئية"[2] وشخصياتها مُجرّد أسماء لا أكثر، فهي "بلا أبعاد، وبلا قسماتٍ محددة"[3] وهي غالباً ما يتم تقديمها من خلال ومضة، أو جملة موحية لا أكثر ولا أقلّ[4]. وتعاني باستمرار من "الكوابيس، والإحباط، والانكماش، والتحجر، والعجز، والانفصال عن الأزمنة"[5]. أي أن الكاتب مؤنس الرزاز لا يبدي اهتماماً برسم الشخوص، ولا بإخضاعها لمبدأ الاحتمال والضرورة، والحتمية السببية. مما يخرج روايته هذه عن مسار رواية الحداثة إلى رواية ما بعد الحداثة، أو الرواية الجديدة بتعبير المؤلف.

على أنّ من يطل النظر في توصيف الدكتور الماضي للشظايا والفسيفساء، وما يقال عن جماليات التشظي[6]، وما يتوافر فيها من نسيجها اللغوي، المنسجم مع تقنية التفكك، والانكسار، والتشظي[7] يكتشفْ أن الفرق بينها وبين رواية النخاس لبوجاه فرقٌ غير كبير،

---

(1) أنماط الرواية، ص 99.

(2) أنماط الرواية، ص 109.

(3) أنماط الرواية، ص 110.

(4) أنماط الرواية، ص 111.

(5) أنماط الرواية، ص 112.

(6) أنماط الرواية، ص 115.

(7) أنماط الرواية، ص 119-118.

بـل هـو فـرق يـكاد لا يلحـظ، فهما تعتمـدان آلية واحدة في الكتابة "الانحرافـات السـردية، القفـزات المتكـررة، التنافـر، واللاتوقـع.. وتجنـب الإيهـام بالواقـع"[1]. ممـا يشـجع علـى رصفهمـا فـي نمط واحد لا نمطين.

ولميّ تلمساني رواية عنوانها (هليوبوليس) تستحوذ على عناية المؤلف من حيث إنها رواية تعنى بعالم الأشياء، لا الشخوص، ولا الحوادث، ولا الزمان، ولا المكان. فهي رواية جديدة لأنها رواية تهيمن عليها الأوصاف، وتغيب عنها الوقائع. ويضعف نتيجة ذلك الإحساس بالحركة، بل ينشأ من ذلك شعورٌ بتوقف الزمن[2]. والحقّ أن هذا التوصيف للرواية سبق تكراره[3] ولكن عن رواية (النخاس) لصلاح الدين بوجاه. فإذا كانت الروايتان تتصفان بالسمات التجريبية الشكلانية ذاتهـا، فمـا الـذي يسـوّغ وضعهما فـي نمطين من أنماط الرواية الجديدة، أحدهما تحت مسمى السرد الفسيفسائي، والآخر تحت مسمى البنية السردية/ سيرة الأشياء؟

ويستطيع القارئ أن يضيف إلى ما ذكره المؤلف د. شكري الماضـي اسـتدراكاً لا يخـل بالغـرض، ولا يتعـارض مـع مقاصد المؤلف ومراميه، وهو: جمع رواية النخاس، والشظايا والفسيفساء، ورواية هليوبوليس لميّ تلمسـاني من الجزائر، في نمط واحد، إذ الاختلافات بينها هي اختلافات في التفاصيل، لا في الكليات التي تحدد قوام التركيب، وقواعده.

ويحق للمؤلف د. شكري الماضي أن يتساءل بالفم الممتلئ عن

---

(1) أنماط الرواية، ص 120.

(2) أنماط الرواية، ص 130.

(3) أنماط الرواية، ص 89.

كتاب" وردة للوقت المغربي" من تأليف أحمد المديني، قائلا "أين الرواية؟"[1] نقول: له الحق في ذلك السؤال لأن المديني عمد إلى تهميش العناصر الأولية (الخام) وتفاعلاتها مما تمخض عنه غياب الحوادث، وذوبان الشخوص، وشبحية الزمن، والمكان، فكان حال المديني كمن يركّب جناحين لماعز زاعماً أنها قبرة وأنها تطير.

وفي ظننا أنَّ سعْي المديني للتمويه عن طريق السارد الذي يروي حكاية فيما يعرف باسم القصة عن القصة أو الميتا قص metafiction متهكما تارة، واعدا القراء بمتابعة (الحكي) تارات أخرى، مثل هذا التمويه لا يجعل من الكتاب رواية، لا بمفهوم الرواية التقليدية، ولا الحداثية، ولا حتى بمفهوم الرواية الجديدة (رواية ما بعد الحداثة) ولو أنّ المؤلف يؤكد - فيما يؤكده أن هذا العمل (البائس) يمثل نمطاً آخر من أنماط الرواية الجديدة. فهي رواية تقوم على تحطيم فكرة الإيهام بالواقع[2]، وكسر احتكار الصوت الواحد (السارد الوحيد) معتمدة تعدد الأصوات[3] وتفكيك الأركان التي تقوم الرواية عليها عادة، واعتماد التشكيلات المتشابكة المبعثرة[4]. والتوسل بالنسق الرمزي (النحل، سكان الشخير) واللغة التي تقوم على الرموز، والتضاد، والتنافر، والكثافة الشعرية، والسخرية، والتهكم، والاحتجاج الصارخ، والنبرة الحادة، والتراكيب المصقولة، المدهشة، ونسْج المفردات القديمة والحديثة في تراكيب متألقة متأنقة، تولد تداخلا في الأزمنة، وامتداداً في

(1) أنماط الرواية، ص 137.

(2) أنماط الرواية، ص 140.

(3) أنماط الرواية، ص 141.

(4) أنماط الرواية، ص 153.

الدلالات، وإحلال الإيقاع السريع بديلا لحركة الحوادث، والنموّ الاستعاري بدلا من النمو العضوي[1].

والمؤلف لا يجد حرجا في وصف هذه الرواية بالرواية الجديدة، بل يعدها لوناً خاصا، ونمطا متفرّداً من أنماط تلك الرواية[2] مع أن ما تتصف به من تفكك، وتشظٍّ، وتجريب، وتهميش للحكاية، يجعل منها عملا كالأعمال المذكورة في السابق، من حيث اهتمامها المفرط في الأسلوب، والشكل، والجماليات، على حساب الموقف، وربما أيضا على حساب القارئ. ولسنا على يقين من أن هذه الرواية تختلف عن سائر الروايات التجريبية الأخرى.

لقد تناول المؤلف بمثل هذه النظرة الداخلية العميقة رواياتٍ أخرى، منها رواية الديناصور الأخير لفاضل العزاوي - من العراق - وشرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله، ورواية الولي الطاهر للطاهر وطار من الجزائر، و"بيضة النعامة" لرؤوف مسعد. ففي حديثه عن رواية الديناصور الأخير للعزاوي يشير إلى مستويات ثلاثة من التأثر بالآداب الأخرى، أولها هو المحاكاة، وقد استخدمت في الدلالة على هذا المعنى كلمات، مثل: التعريب، والتمصير. ثم التفاعل، وهو الإفادة من العمل غير العربي، إما بالاقتباس، أو التضمين، وأخيراً: الاستلهام، وهو تعبير غامض يريد به المؤلف انتقاء تقنية أو صيغة mode واستخدامها في بناء العمل الإبداعي. وذلك واضح فيما يظن المؤلف في الرواية المذكورة التي استعار فيها الكاتب، ووظف، تقنية العبث، واللامعقول، أو ما يعرف بالرواية الشيئية، من خلال تحطيم القيم المتوارثة في الرواية سعيا منه لإيجاد قيم

---

(1) أنماط الرواية، ص 57-155.

(2) أنماط الرواية، ص 162.

شكلية جديدة[1].

فبطل الرواية شخص يقال له (س) والحوادث فيها يتم سردها في عشرين نشيداً، لكل منها عنوانه الخاصّ، الذي لا يصله بالأناشيد الأخرى. ولكل نشيد شخوصه وحوادثه غير المألوفة في الغالب والأعم. وهي مزيج من السرد النثري والشعر المنظوم وغير المنظوم[2]. ولأن الديناصور الأخير تفتقر للحدث المركزي الذي ترتبط به سائر الحوادث، فقد استحال على المؤلف د. شكري الماضي تقديم ملخص لها يضع القارئ في جو النص[3] أما الراوي فهو - برأي المؤلف - شخصية تجريدية هشة غير متمرسة بوقائع الحياة اليومية، القائمة على التنوع والاختلاف[4]. وهو ذو أسماء متعددة، فمرة هو (س) ومرة أخرى الديناصور، ومرة ثالثة هو الشبح، وفي مرة رابعة هو المؤلف[5] أما علاقة السارد بالآخر، فعدمية، فالآخر هو العدو، والخصم، "فكل ما بيني وبين العالم هو الرغبة في قتلي" و"إنّ خطيئتي الأصلية هي وجود الآخر"[6]. وليت الأمر يتوقف عند هذا الحد، إذ تتسم علاقته بذاته بالطابع العدواني، وإذا كان سارتر يقول الجحيم هو الآخرون، فإن هذا الديناصور يقول: إن الجحيم هو الأنا أيضاً. فلطالما سعى للتحرر من نفسه أسوة بالتحرر من الآخر[7].

---

(1) أنماط الرواية، ص 166.
(2) أنماط الرواية، ص 170.
(3) أنماط الرواية، ص 173.
(4) أنماط الرواية، ص 172.
(5) أنماط الرواية، ص 174.
(6) أنماط الرواية، ص 175.
(7) أنماط الرواية، ص 177.

أما عن بنية هذه الرواية - القصيدة فأبرز ما فيها خلوها - على وفق ما يرى المؤلف - من الإحساس بالتفاوت الزمني. فلا يلمس القارئ فيها فرقا بين الماضي (المستعاد) والحاضر أو المستقبل، إذ الزمن فيها كتلة واحدة عديمة الشكل. خالية من أيّ اتساق، على الرغم من كثرة ما فيها من ألفاظ توحي بالزمن. يضاف إلى ذلك أنّ المكان - في الرواية - مكانٌ شبحيٌّ، صحيح أنه يذكر بغداد، وكركوك، وأسماء بعض الشوارع، غير أن ذلك كله يتم في جوّ أثيري[1]. حيث التنقل يسود، والقفز، والتشعب، والتنافر اللامنطقي[2] والعبثُ بطغيانه الواضح على الحوادث، والشخوص، والزمن، والمكان، والعقدة، امتد إلى اللغة التي تتصف "بالتوتر، والكثافة الشعرية، والإيقاع السريع، والصور الزاخرة بالرموز، والتوازيات والتهويمات أيضاً"[3]. والخلو من الترابط وإقصاء أدوات الربط مثل أحرف العطف، مما يشيع فيها جواً من التفكك الذي يتبدى في انعدام التلاحم النصّي[4]. وفي رأي الدكتور شكري: إنّ الشيء الذي أنقذ الرواية هو الصياغة الشعرية، والنثر الموحي، والصور المكدَّسة بلا حساب[5]. وقد لا تستقل هذه الرواية عن الأعمال الأخرى التي أدرجها المؤلف في نطاق الروايات الجديدة بشيء يجعلها جديرة بأن تمثل نمطاً روائيا مختلفاً عن غيرها من الروايات التي تحدث عنها في الكتاب.ودليلنا على ذلك أن التشظي، والشعرية، وعبثية الشخوص، والزمن، والمكان، وغياب الحبكة، وتهميش الحوادث،

(1) أنماط الرواية، ص 179.

(2) أنماط الرواية، ص 180.

(3) نفسه.

(4) أنماط الرواية، ص 181.

(5) أنماط الرواية، ص 183.

سماتٌ تكاد تكون مشتركة، وراسخة في روايات سليم بركات، ومي تلمساني، ومؤنس الرزاز، وإلياس خوري، وصلاح الدين بوجاه، وأحمد المديني. ويتسحب هذا أيضا على روايتي حارس المدينة الضائعة وشرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله.

فالمؤلف يستقصي ما فيها من صور تتكدس وتتراكم بعضها فوق بعض. ورموز شعرية وسردية تتوالى، وأناشيد تتخلل النثر السردي. فما يسميه المؤلف فوضى خلاقة قاسم مشترك بين أكثر تلك الروايات. فرواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للكاتب الجزائري المعروف الطاهر وطار الذي عرفناه في اللاز، والزلزال، والحب في الزمن الحراشي، وعرس بغل، والشمعة والدهاليز، تجمع روايته هذه بين الغموض، والتجريد، والغرائبي، والسريالي، والخواء والعبث، واللامعنى، واللامعقول، واللامنطق[1]. وها هو وصف المؤلف للرواية: "تكرار مفردات، جمل، عبارات، صور، حوارات، تحذيرات تتكرر مثلما تتكرر اللازمة في الأغاني. ومضات من التاريخ تتكرر، وانتقال مفاجئ من مكان لآخر، ومن زمن لآخر، ومن حوار لسرد، ومن سرد لحوار[2].

والشيء نفسه يتكرر في توصيف المؤلف لرواية بيضة النعامة لرؤوف مسعد، فهي لا تعدو أن تكون: "لقطاتٌ سردية، وومضات وصفية متناثرة، ومبعثرة، ومشتتة بصورة متعمَّدة، مما يجسد رفضاً عنيفا لمواصفات الكتابة الروائية التقليدية أو الحديثة القائمة على مراعاة التسلسل والترابط.فثمة انتقالاتٌ وقفزاتٌ عبر المكان، والزمان.وهي تنقلاتٌ تفتقر إلى الترابط، والشيء الوحيد

---

(1) أنماط الرواية، ص 221-220.

(2) أنماط الرواية، ص 234-226.

المشترك الذي ينتظم هذه الشذرات هو السارد، فالحوادث تتراكم دون رابط ملحوظ أو خفي"[1]. تبعا لذلك نجد في تصنيف المؤلف لهذه الرواية في نمط معين من أنماط الرواية الجديدة مختلف عن أنماط الروايات الأخرى، وهو ما يسميه البنية السردية وانكسار المعنى، تصنيفا لا يخلو من تسامح.فالتنميط يحتاج إلى ضوابط أخرى، تجعل من هذه الرواية روايةً تتصف بخصائص داخلية ثابتة تميزها عن أنماط أخرى من الرواية الجديدة. ونحن نرى في شيء من التحفّظ إدراج هذه الرواية كغيرها من روايات تم الحديث عنها في الكتاب في نمط واحد هو الرواية الجديدة أو رواية ما بعد الحداثة أو الرواية التجريبية، لأن بينها من التجانس والاتفاق أكثر مما بينها من التباين والافتراق، إلا أن روايتين منها نستطيع استثناءهما من هذا التنميط وهما: مملكة الغرباء لإلياس خوري، والوقائع لإميل حبيبي.

وقد اتضح من التوصيف المتكرر لمظاهر الرواية الجديدة في الفصول التي تحدث فيها المؤلف عن الروايات أنها جميعا تنتمي لنمط واحد لا إلى أنماط.

وبصورة عامة يغلب على المؤلف تناول الروايات من زاوية الشكل، والصياغة الفنية التي تعنى بالمظهر الخارجي للنص أكثر مما تعنى بمحتواه. إلا أنّ الدكتور شكري ظلَّ مرنا في تطبيقه لهذه المنهجية، مما يصعب معه وصف منهجه بالمنهج الشكليّ الخالص. وهو خطٌ يكاد ينسجم مع خطه الذي اتبعه في كتبه الأخرى لا سيما كتابه عن الرواية العربية وهزيمة حزيران، وكتابه عن رواية الانتفاضة.

(1) أنماط الرواية، ص 236.

الفصل السادس

النظرية الأدبية وتهجين الأنواع

في هذا الفصل من الكتاب سنحاول إلقاء الضوء على شيء ينماز به الأدب الحديث عن القديم وهو كثرة التحولات التي تصيب الأنواع الأدبية فتتداخل تارة وتتراسل تارة أخرى. ومن بين الأجناس التي شهدت الكثير من التداخل والتراسل السرد، ففي الرواية ثمة خلط واضح بينها وبين السيرة، وفي القصة القصيرة ثمة تداخل بينها وبين القصيدة. وقد عبر أحدهم عن ذلك ناحتا تسمية جديدة هي القصة القصيدة. ولا يخلو الشعر الحديث هو الآخر من انفتاح الأنواع بعضها على بعض فعلاوة على اختراع تسميات جديدة تمثل بعض التنوع مثل شعر عامودي، وشعر حر، وقصيدة نثر، وقصيدة ملحمية وأخرى قصصية، وبورتريت، ظهر ما يعرف بالقصيدة القصيرة. مثلما ظهر ما يعرف أيضا بالقصة القصيرة جداً. وعرف أيضا بعض المزج بين الغنائي والدرامي في الشعر مما يضيف إلى تنوع سابق تنوعا لاحقاً آخر.

وسنتناول - لهذا الغرض - عدداً من النصوص بعضها من الرواية التي يختلط فيها الروائي بالسيري والشعري، وبعضها من النصوص التي تغلب عليها السيرة لكنها عُدّت في الرواية، وبعضها من الأنواع التي ظهرت على نحو من الأنحاء التي تتسم بالتوليد، أو التهجين، كالقصيدة القصيرة والقصة القصيرة جدا. وما في كل منهما من بنية تقرّبُه من النوع الثاني. وأخيراً بعض الشعر الذي

تمتزج فيه الغنائية بالسرد. ونسلط الضوء - بادئ ذي بدء - على الرواية - السيرة من خلال "الحديقة السرية" لمحمد القيسي، نقفوها بنموذجين آخرين هما: شارون وحماتي لسعاد العامري، والضوء الأزرق لحسين البرغوثي.

ولو لمْ يُشرْ ناشرُ "الحديقة السرية" لمحمّد القيْسي بكلمة "رواية" على الغلاف الأوّل لما ظنّها القارئ أكثرَ من سيرة ذاتية، لا سيّما القارئ الذي على دراية بسيرة القيسي، وما توالى في حياته من حوادث في السنوات الأخيرة التي سبقت رحيله المباغت في أواخر شهر آب من العام 2003.

فالمنظّرون لفنّ الرّواية يشترطون فيها أنْ تكون الحوادثُ التي ينْبني منها الجسْمُ الأساسيُّ للسَّرْد حوادثَ مُتخيّلة، وأنْ يكون الراوي فيها شخصاً غيْر المؤلف. وأنْ يكون الشخوصُ فيها غيْرَ حقيقيّين، أيْ أنهم من اختراع الكاتب المُبْدع، وأنْ تجري أوضاعُهُمْ فيها وفقا لقواعد السَّرْد لا لقواعد الحياة اليوميّة الحقيقيّة. فالكاتبُ الروائيُّ يُحاولُ ما أمْكنه مُحاكاة الواقع لجَعْل الحوادث المتخيَّلة تبدو لقارئه العاديِّ، أو المتمرّس، وكأنَّها حوادثُ حقيقيّة ليست من صُنْع الخيال.

والدلائلُ التي تشيرُ إلى اقتراب نصّ "الحديقة السرية" منَ السّيرة دلائلُ كثيرةٌ جداً.

فالكاتبُ، وهو محمد القيسي، متماهٍ بالراوي. والراوي الذي هو المؤلفُ متماهٍ بالبطل الذي لمّح النصّ لاسمه مراراً، وتكراراً. وسأسوق هنا بَعْضَ الدلائل التي تثبتُ بالدليل الملموس أنَّ القيسي هو من يروي، وهو منْ تدور حوله الحكاية. يقولُ المؤلفُ في الصفحة ذات الرقم (298) ما يأتي "هذه المرّة امتدت المسافة

أسابيع قليلة كانَ لا بدّ منها، وقد تشقق قلبي في الطريق إلى رام الله، لأرى البيْت الذي تركته مُنذ ثلاثين سَنة، وأتعرّف عليه. وإذ وصلتُ وسعيْتُ إلى المُخيّم رأيت أنَّ هذا المخيّم (يعني مخيم الجلزون) ليس المخيّم الذي أعرف، هكذا تهْتُ، ولمْ أعرف الطريق إلى البيت، الذي عشتُ فيه مع أمّي. رُحْت من جديد أمشي على هدْي خارطة الذاكرة، أغمِضُ عيني وأرى المُخيَّم طفلاً. ورأيته إذ ذاك واضحا تماماً. كيف تغيَّرَ المكانُ إلى هذا الحدِّ، وغابتْ معالمُ بيْتي؟ لا الشارع نفسُه، ولا دكانُ أبي طلال هناك، ولا شجراتُ الزيتون أيضاً، ولا بيْت الخلاء في العراء المظلل بأشْجار اللوز والبرقوق. لا أيّ شيء مما كان هنا قبْل ثلاثين سنة باقياً مني. هكذا تتعقّد الجغرافيا الأولى لذاكرة الطفولة. إنه الجلزون. مخيم الجلزون".

وأيا كان الدارسُ الذي يُريدُ أنْ ينفيَ صحَّة ما نزعمُه من أنَّ الراوي هنا مُنْدغمٌ في المؤلف، والبطل، على حدّ سواء، فإنه لا يستطيع أنْ يُنكرَ صحّة أنّ القيسي هو ابن مخيم الجلزون، وقد أوضح ذلك، وفصَّله، وجلاَّهُ، في غير كتاب من كتبه النثرية التي تطرق فيها إلى السيرة والطرْد من المكان، ومنها "كتاب الابن" الذي أشار إليه صراحة في "الحديقة السرية" رابطا بين مشروع الكتاب، وبعض الحوادث التي رُويَتْ في السّيرة التي نتحدّثُ عنها في هذه المقالة.

والواقعُ أنَّ القيسي لا ينفي عن كتابه هذا صفة السّيرة، بدليل أنه يذكر فيه بَعْض شعره، وبعض أسْفاره، وما كان من شأن الأمّ التي توفيت قبل بدء الحوادث في الرواية بعشرٍ من السنوات، وهو يذكر اسْم ابنته البكر (بيسان). فوق هذا وذاك يذكرُ المكان الذي يقيم

فيه، وبيته السابق في الرُّصَيْفة. ويذكر عناوين الكتب التي قرأها، أو اطلع عليها في أثناء تدوينه لهذا النص، ومنها - على سبيل التمثيل لا الحصر - كتاب "الرمل" لبورخس، و"علاقات خطرة" وهي رواية تراسليّة من تأليف لاجلو أهدتها إليه بطلة الرواية (الصافية) واللهبُ المزدوج لأكتافيو باث، ويذكر قصيدة لشاعر إشبيلي أعْجبَ بها ذاتَ يوم (ص 60). ويذكر رواية "تحت الدولاب" لهرمان هسه، فيُحدّث القارئ بملخص تلك الرواية، وما كان منْ شأن بطلها(هانز غيبنراث) مثلما يوردُ مقتطفاتٍ منْ "نشيد الإنشاد" منبهاً على الصلة بين عنوان كتابه و"الحدائق السرية" المرتبطة بإيروس (ص 108-109). وفي مَوْضع آخرَ يحدّث القارئ بحديث جان جنيه الذي نزل ذاتَ يوْم في فندق بالرباط يقال له "النزل الملكي". إلى ذلك يشير لقصائدَ كتبها، فكانت مُؤرّقة له، وإلى آراء لكل من رولان بارط، وجوليا كرستيفا.. ويطالع كتاباً عن حياة نازك الملائكة مؤكداً أنه لم يُعْجب بالروح المتحفظة لديها، وهي رائدة الشعر الحديث، مثلما يقولون (ص 158). وعن الرواية السُّودانية "بيضة النعامة" يقول القيسي "فرغت من قراءة "بيضة النعامة" التي قدّمْتها لي، ودعوْتني لقراءتها بالسُّرْعة المُمْكنة، أعجبتني كعملٍ - كذا - فني شديد الحساسية، ومملوء بالسودان - البطلة سودانية - ونكهته التي تحمل، مثلما يقولون، عبيرَ الغابة" (ص 195). وهو دائم الذكر لكتبه، فسرعان ما يستل منها واحدا ويشرع في قراءته، من ذلك - مثلا - قصة "الشيخ والبحر" للكاتب الأميركي همنجوي التي يقول فيها القيسي: "هي الرواية التي أحبُّ". ونستطيع أنْ نقول مثلَ هذا عن جلال الدين الرومي، وعن كافكا، وبهاء طاهر، وإتيل عدنان، ومثل هذا السّيال من الكتُبِ والنصوص التي يُشير إليها القيسي

يضعنا وجْهاً لوجهٍ أما سيرة، أو اعترافاتٍ، يكتبها شاعرٌ عاشِقٌ، وكاتبٌ مثقف، وقارئ منَ الدَّرجة الأولى.

والرواية لا تحْتمـلُ مثل هـذا التوثيـق القائـم علـى تتبّع حياة المؤلف الراوي. ويَسْتطيع من ينظر في نماذج من الرواية العالمية، أو العربية، أنْ يكتشفَ بسهولة ويُسْر شديدَيْن خلوّ الأعمال الروائية من مثل هذا السِّيال الثقافيّ، لأنَّ الرواية يُفترضُ فيها أنْ تخاطب القارئ العادي الذي لا يعرف من هو بورخس، أو بارط، أو جوليا كرستيفا، أو إتيل عدنان، أو جلال الدين الرومي. من هنا يأتي القول باقتراب هذا النصّ من كتب السيرة الذاتية والاعترافات، وربما كان هذا الوصفُ أقربَ إلى الدقة منْ وصفنا لحديقة القيسي بالرواية.

ثمـة وصـفٌ آخـر لهـذه الروايـة يمكن أخذهُ بالحسْبان، وهو: الرواية الرحلة.

فمـن يقـرأْ هـذه الروايـة يكتشـفْ حـرْصَ المؤلـف، الذي هو الـراوي دائمـا، والبطـل، علـى تضمين النصّ انطباعاتٍ عن الأماكن فيما يُشـبهُ الارتحالَ الذي يذكّرُنا برواية أمين معلوف عن الحسن الـوزان (ليـون الأفريقـي) وبكتب الرحلاتِ الكثيرة التي صُنفت في القديم والحديث وقد بدأ هذا النزوع في أسلوب الكاتب من الأسْطر الأولى، فقد التقى البطلُ العاشقُ فتاته في رحلةٍ قامَ بها إلى بغداد ليحضـرَ مُؤْتمـراً. وقـد تكـرّرَتْ الإشـارة إلـى هذا اللقاء فيما يشبه التواتـر السَّـرْدي. ولكـنَّ السـاردَ لـمْ يتـركْ فرْصة تفلـتُ منْ يده إلا ودوَّن فيهـا مـا جـرى فـي رحلاتـه مـن بغدادَ إلى عمّـانَ فالمغرب: فاس، والرباط، وسلا، وشالة، والدار البيضاء وطنجة، وغيرها، فإلى تونس، ثم لندن، فالإقامة فيها تحت ستار العمل في مركز إعلامي ليكـون إلـى جانـب المـرأة التي عشـق. ثم الرحـلات من لندن إلى

تونس فعمّان، ورحلات (الصافية) إلى أميركا، فالجنوب الأفريقي، والدوحة، فتونس.

ومظهر الأدب الوَصْفي (الرحلات) يُخيّم - في الواقع - على السرد من أول النص حتى الكلمات الأخيرة. لكن القارئ المرتاب بما نقول يسْتطيع أنْ يتصفّح على عجل الصفحات من 101-157 ليكتشفَ ما فيها من تسجيل وثائقيّ لانطباعات الكاتب عن الأماكن التي تردد إليها. وقد استحالتْ عناوينُ الفصول بفضل ذلك إلى أسْماء أماكن "الحج إلى فاس" و"فاس - 1 نيسان" و"فاس - 2 نيسان" و"فاس - الرباط 4 نيسان" و"الرباط - 5 نيسان" و"الرباط 6 نيسان" و"الدار البيضاء 7 نيسان" ثم "لندن 12 نيسان" وأخيرا غاردينيا البحر (ص 121) والعناوين لا تمثل في الواقع دالا وحيدا، ولا ذكره لليوم والشهر إلى جانب اسم المكان هو وحده ما يوحي لنا بأنَّ الكتابَ لا يتعدى أنْ يكون مذكرات. وإنما السرد نفسه يحيلنا في بعض المواقع إلى ما يشبه الكتب التي تحسبُ في عداد الكتب السياحية. فهذا سرْدٌ تمّ اختياره بطريقة عشوائية من الصفحة ذات الرقم (114) لنقرأ فيه ما يأتي: "نتجول في الرباط قاصدين شالة، نمر بمقهى بليمة ثم نأخذ العربة، ندفع ثمن تذكرتين وندخل بوابة شالة، العالية الفخيمة، ساعاتٌ من التجوال، والحديث المتواصل بين أشجار خرافية، وخضرة مُلتهبة الألوان، وقبور لأسلاف لا نعرف، وغزاة سادوا ثم بادوا، لنفضي إلى جلسة على العشب مطوّقين بالأشجار التي تحنو علينا.حيث يَصلنا عزْفُ الطيور، لكأنّ الطبيعة بجمالها كله تحتفي بنا.ثم يمرُّ فوْج كبيرٌ من السائحين الأجانب، رجالا ونساءً في منتصف العُمْر أو كهولته، يندهشون لجلستنا بين الأعشاب". وفي كثير من المواقف نجدُ المؤلفَ الذي هو البطل

والرّاوي يفتش في الأماكن عن ذكرياتٍ، ففي أثناء تجواله في مدينة (سلا) يتذكّرُ موشّحاً للسان الدين بن الخطيب، فيورده (ص 115) وهو يفعل ذلك في أثناء ترَدُّده إلى لندن وتونس؛ فأسماء الشوارع والمطارات والأحياء والأسواق محفورة في ذاكرته، لذا لا نعْجب إذا وجدناه يُشيرُ لكتاب جبرا "شارع الأميرات" الذي دوَّن فيه انطباعاتِه عن لندن، وعن مناطقَ أخرى كثيرةٍ في إنكلترا، لا سيّما منطقة البحيرات.

الرواية والشعر

في كتابيه "الحساسية الجديدة" و"أصوات الحداثة" استخدم إدوار الخراط تعبيرا جديدا يشيرُ فيه إلى اختلاط الأنواع الأدَبيّة في أعْمالٍ مُعيّنة بالذات، وهو القصة/ القصيدة. لكنه لم يستخدم، فيما أظنُّ وأحْسَبُ، مصطلح الرواية القصيدة، أو السيرة القصيدة. ونحنُ هنا نقتربُ من تعبيره ذاك، لكننا نعمّمه على نوْع آخرَ هوَ السيرة المُرْتبِكة بيْن الشِّعْر والنثر، أو بيْن الرحلة والرواية، أو بيْن الرواية والسيرة الذاتية.

ومن الواضح أنَّ القارئ لن يفوته أنْ يدرك ما في "الحديقة السِّرية" من أسلوب شعري يطغى فيها على النثر. غيْر أنَّ ما ينبغي لفتُ الانتباه إليه، هو أنَّ هذا النصَّ لا نسْمعُ فيه سوى صوْت المؤلف، متماهياً بصوْت الراوي، المندغم بالبطل في الوقت نفسه، بلا مُواربة أو تمويه. وهذا يَعْني أنَّ المتكلم هو المؤلف، وأنَّ النص يدورُ حوْلَ المتكلم المُتمرْكز حوْل أناه. وبما أنَّ الشِّعْر الغنائيَّ وحده خلافا للملحميّ، والقصصيّ، والتمثيلي، هو الذي يتمرْكزُ فيه المتكلم حوْل ذاته؛ فإنَّ نص "الحديقة السِّرّية" بما هو واضح من

الصوت الوحيد الذي يخاطب فيه المؤلف ذاته، أقربُ إلى الشعر الغنائي منه إلى السَّرْد القصصي الذي ينبغي أنْ يكونَ مستقلا عنْ صاحبه.

والمعروفُ أنّ الأسلوبَ الشعْريَّ يقومُ على ما يأتي:

1. الاستخدام الخاص للغة بتكثيف المجاز والاستعارة والاستكثار من المحسنات.
2. عدم التقيد بالترتيب المعياري لعناصر الجملة فيلجأ الشاعر للتقديم والتأخير والتكرير والحذف على وفق ما يتطلبه الإحساس والشعور.فإذا كان الناثر يقول: (أنا آتٍ إلى ظلّ عينيك) فإن الشاعر يقول (إلى ظلّ عينيك آتٍ) فالعبارة الثانية يغلب عليها الترتيب الشعري فيما يلوح على الأولى الترتيب النثري.
3. والأسلوب الشعري يتسم بتوافر الجرس الصوتي والإيقاع في الكلام والسلاسة وحتى الوزن.
4. يغلب على الأسلوب الشعري التعبير بالصور تجنبا للوقوع في المباشرة.
5. يغلب عليه أيضا الإيحاء والرمز.

وبالنسبة للمعايير التي تميز الأسلوب الشعريّ من النثري في هذا النصّ يستطيع القارئ أن يجد الأمثلة والشواهد الكثيرة التي تنمّ على ذلك، ليس في كلّ صفحة من هذا الكتاب، بل في كل فقرة إذا أراد البحث، والتنقيب. ففي الصفحة ذات الرقم (33) وهو اختيار عشوائي نقرأ "ها هي ذي تفكك كرة الخيوط المتشابكة داخلي، خيطا خيطاً، وتفردها أمامي، تذيب ما تجمّد فيَّ من ينابيعَ، وأطوار، فأتطاير أنا فراشاً في أجواء المكان". وفي الصفحة التي تليها يكتب

القيسي واصفا قراءة إحدى قصائده أمام المرأة التي يقعُ في حبّها تلك اللحظة" أتوغل في الكلماتِ وأراني فيها، لكأنّي اقرأ في سيرة الوَجع الطويل، في هذا الوقت بالذات لماذا يتهدّج صَوْتي، وتبتلُّ الأهدابُ وما طفرَ الدّمْع؟" وها هو ذا يصف في فقرة قصيرة لقاء الحبيبين بلغة مليئة بالانزياحات تقرّب النثرَ من لغة الشعر: "أراها الآن أمامي ترتدي قميص نوم حريريا طويلا بحريّ اللون، وعشبيا قليلا، تطرّزه الأزهار وأوراق الورد..تواطأتُ مع الصمت.. وانطبق الباب.. حضنتها طويلا قبل أنْ أصل إلى الأريكة وتحضنني.. فعلنا ذلك في ظمإٍ صحراويّ. لكأنّنا من سنواتٍ كنا ندّخر هذا الكنز. كنز الأحاسيس التي لا حدّ لفيضانها الآن" (ص 43).

ومن البيّن الواضح أنّ الكاتب القيْسي يلجأ بكثرة للصورة، والمجاز: كنز الأحاسيس، سيرة الوجع الطويل. كرة الخيوط المتشابكة داخلي، إلخ.. علاوة على ذلك نجده ينحو في منحاه الكتابي منحى الشاعر في اللّعب بأوضاع الكلمات في الجملة الواحدة "أراني فيها اقرأ سيرة الوَجَع" و"طويلا دار بنا السائق" ويقول من فقرة (ص 59): "أية خفة حملتني على أجنحة هذه العتمة قبل العودة إلى الطاولة، لم تكن بالأمد القصير، كانتْ مدىً شاسعاً، وشاشة ناصعة البياض، رأيت فيها الصّبْح مكتوباً وأعراس قلبي تظلل الليلَ والجُدران.." فالأصل أنْ يكون الترتيب قبل العودة إلى الطاولة حملتني خفة (على أجنحة العتمة) لكن المؤلف كما لو أنه يكتب شعراً اختار أنْ يبدأ بالسؤال، وأنْ يُقدِّم ويؤخرَ لما في ذلك من مراعاة للسلاسة، والإيقاع، فضلا عن الترتيب النفسي لاهتماماته في تلك اللحظة. إلى ذلك نعثرُ في الكتاب على المزيد من التكرار في الكلمة، والعبارة، والموْقف، ممّا يُضفي على اللغة

الطابَعَ الموسيقيَّ الذي يتضافرُ مع العبارة السلسة القصيرة، المنحوتة ببراعة قلّ نظيرُها في النثر.

والسّـؤال الـذي يتبـادرُ للذهـن هـو هـلْ أفاد السَّـرد القصصيُّ من هذه الشعريّة في نثره؟ لا بُدّ من التذكير بشيء يتناساه كثيرون ممن يكتبون عن الرواية، وهو أنَّ اللغة في الرواية ينبغي أن تتصف بالتنـوّع، فوفقـاً لميخائيـل باختيـن يجـبُ أنْ تتـراءى فيهـا الأطيافُ اللغويـة السـائدة بيـن أنـاس الحكايـة، ولا يمثـل التجانـسُ اللغويُّ إلا شيئا واحداً هو غلبة صوْت المؤلف على الأصوات الأخرى، وذلك يتنافي مع المبدأ الذي دعا إليه، والتزمه، فلوبير، وهو ضرورة تغيّب الكاتب عن الرواية.أما "الحديقة السرية" فلا شخصيات فيها بالمعنى الدقيق للكلمة، والحوادث فيها تفتقر للتنوّع، والسَّيْرورة، فالراوي، الذي هو المؤلف نفسُه، لا يُراوح إلا بين اللقاء الذي يَضمُّ العاشـقيْن تارة، أو الفراق الذي يُباعدُ بينهما قليلا، ليعودا فيلتقيان تارة أخرى، أو يهجر السرد الزمني لسرْد من نوع آخرَ هو الرَّسائل، والكلام بوساطة الهاتف.وهذا كله - بلا ريب - قلل من استجابة النـص لقواعـد السَّـرْد، وقرّبـه علـى نحو واضح من السّيرة الذاتية، ومن القصيدة النثرية التي تروي بالتفصيل حكاية عشق عابرة، ربطت بيْن اثنين، ثم توقفتْ تلك الحكاية دون أنْ يترتب عليها ما يرجوه القـارئ مـن تغييـر يُفصـحُ عـن قيام السّـارد بحبك الحـوادث حبكاً يؤدي إلى نهاية.

لذا، إذا كان لا بُدَّ من الجواب عن سـؤال التجنيس في هذا النص الموسـوم بالحديقة السـرية، فإنّنا نرجّحُ نسـبته إلى النصوص التي وصفها جنيت بكلمة "النصّ الجامع" ففيه شيء من الرواية، وشـيءٌ من السِّيرة، وشـيءٌ منْ أدبِ الرّحلات، وشيءٌ غيرُ قليلٍ

من الشعْر، وشيءٌ من الرسائل، فضلا عن الاعترافات، وذلك ممّا يُسوّغ الزّعم بأنّ هذا النص نصٌّ استثنائي يتخطى قواعد التصنيف، وَيَجلُّ عن التجْنيس.

معيار التفريق

أما كتاب "شارون وحماتي" لسعاد العامري فنموذج واضح للخلط بين السيرة والرواية، فقد كتبَ الناشرُ يقولُ: "تحكي هذه الرواية عنْ يوميات الاجتياح الإسرائيلي لرام الله عام (2002) عن حماة في الثانية والتسعين من عمرها جاءَتْ لتعيشَ مع البطلة، وتتصرّف كما تتصرّفُ الحمَواتُ، عن استحالة الحبّ، والثرثرة عن الجيران".

واللافت أنَّ الاقتباس ابتدأ بالإشارة إلى الكتاب باعتباره رواية، مع التسليم في الوقتِ نفسه بأنه يوميّاتٌ، والغلافُ الأول - وهو الأهمُّ - يحملُ عنواناً فرعياً هو" مذكراتُ رام الله" فأيُّ الوصفيْن هوَ الوَصْفُ المُناسبُ لهذا الكتاب، أهوَ روايةٌ أمْ سيرة؟

ما منْ شكٍّ في أنّ كثيرين جروا على عادة الخلط بيْنَ الرواية والسّيرة، فقالوا - مثلا - في "أنت منذ اليوم" لتيسير سبول سيرة ذاتية حيناً، وفي أحايينَ أخَر روايَة.وقالوا في "اعترافات كاتم صوت" لمؤنس الرزاز سيرة، مثلما قالوا فيها إنّها رواية.وقيلَ في "البحث عن وليد مسعود" لجبرا مثلما قيل في "اعترافات كاتم صوت". وكان المهتمون بالرواية، كتاباً ونقاداً، قدْ فرّقوا بين النوعيْن، على الرّغْم من أنهما ينتسبان إلى الجنس نفسه، وهو السّرْد. فالسرد جنسٌ منه: القصة، والحكاية، والرواية، والسيرة.. وجلُّ نوع من هذه الأنواع يَتفرَّعُ أنماطاً، فالقصة منها القصيرَة، والقصيرة جداً،

والأقصوصة، والرّواية منها: وحيدة الحدث *(nouvelle)* والتاريخية، والواقعيـة، والتسـجيلية، والنفسـية، والترسُّـلية، والهزليـة، والروايـة الأليغورة، إلخ.. على أنَّ السيرة منها: الغيرية، والذاتية، والمذكرات، واليوميّات، والاعترافات.

وقـد استبعد فـراي *Frye* فـي "تشـريح النقـد" الـذي ترْجمـه للعربية د. محمد عصفور ترجمة جيدة، الاعتراف، والسِّيَرَ، من النثر القصصي *fiction* معللاً صحة هذا التوجه بالقول: إنّ النثر القصصي خياليٌّ، والخياليُّ نوعٌ منَ الكذبِ، فحتّى لوْ ضمَّن المؤلف روايته وقائـع جـرت فعـلا علـى الأرض، أو فـي السّـماء، فينبغي أنْ تُروى باعتبارها ضرباً من التأليف الخياليّ، وليسـتْ من السَّـرْد الحقيقيّ، الواقعيّ، لذا لا مَوْضع - في رأيه - لكتب السّيرة بيْنَ القِصَص، وإنّمـا يَنْبَغـي أنْ يُخصَّـص لهـا رفٌّ مسـتقلٌّ بهـا فـي المكتبة الأدبية حيـثُ كتـبُ الرَّحـلات، والانطباعات، واليوميـات والمذكرات عن الحوادث، والبلدان.

نذكّرُ بهذا لسَبَبٍ بسيطٍ جداً، وهو أنّ كثيراً من الناس، ومنهم نقادٌ، للأسف، يخلطون بين السيرة الذاتية والرواية.وقد عرفنا فيمن يكتبون دراساتٍ نقديَّة حوْل الرواية منْ يحاولونَ تقديم البرهان على أنّ كمـال فـي "ثلاثيـة" محفـوظ - مثـلا - هو نجيب محفوظ، وأنّ جريـس فـي "سـلطانة" هـو غالـب هلسـا، وأنّ الابـن في "اعترافات كاتم صوت" هو مؤنس الرزاز نفسُه إلخ..

والصحيح أنَّ مثلَ هاتيك المقالات تُضْعِفُ الأثر، وتقلل من قيمـةِ الرّوايـة. ومـا مـن شـكٍّ في أنّ القارئ هـو الحَكَمُ في النّهاية، وعلى طريقة *Barthes* ينشأ التجنيس عند القراءة وليس عند التأليف، فعندما نقول إنّ هذا الأثر - أو ذاك - رواية، فمعناهُ أنّ قارئاً معيناً

قرأ هذا الكتابَ في تلك اللحظة بالذات وعدَّهُ رواية، لا اعترافاً، ولا سيرَةً. وكتابُ سعاد العامري لمن يجهل الحوادث، وعلاقتها بالواقع، قد يُعدُّ رواية، ولكنَّ المؤلفة ذاتها تعُدُّه مذكراتٍ أو شهادةً، وكلّ فقرة فيه تؤكّد هذا. أما المقدمة فتعلنُ ذلكَ صراحة: "تقع اليوميات، وهي تضمُّ رواياتٍ عن حياتي اليومية تحْتَ الاحتلال، ومواجهتي المتكرّرة لمُوظّفي الإدارة المدنية، والجنود الإسرائيليين..." وهذا واضحٌ في صفحاتِ الكتاب كله، ولكنّ أسلوب الكاتبة يقتربُ في مُعْظم الأحْيان من الأسلوبِ الرّوائي، باستخدام المُونولوج الداخليّ لتتذكّر بعض ما جرى في الماضي، وهي تحاورُ، في الوقت نفسه، جندياً إسرائيلياً، أو أيَّ شخْصٍ آخر. وهذا الأسلوب يُضفي على الشهادة بعْضَ القيمة الفنية، إلا أنّها لا تكفي لوصف الكتاب بالكتاب الأدبيّ، بله الروائي، مّما يُذكّرُنا بأسْلوب عزْمي بشارة في "الحاجز" الذي وَصَفَهُ المؤلّفُ، أو الناشِرُ، أو كلاهما، بشظايا رواية، وهو في الواقع شهاداتٌ نُسجتْ بأسْلوبٍ شبْه قصصيّ عن الانتفاضة الثانية، والحواجز الكثيرة، وإنشاء جدار الفصْل العنصري.

والسؤالُ الذي لا بدّ من تذكّره هاهنا هو: ما الذي يجعل ناشراً، أو مؤلفا، يَصفُ الكتابَ الذي يُصدرُهُ بالرواية، وهو ليس كذلك، ولمَ يتجنّب وصفه بالسيرة، أو اليوميات، أو الاعترافات؟ هذا السؤالُ يُعيدنا - كرةً أخرى - لما ذكره جان ماري شيفير في كتابه "ما الجنسُ الأدبيُّ؟"عندما استشْهدَ بحالاتٍ كثيرةٍ منَ الماضي، والحاضر، لجأ فيها الناشرونَ لإلصاق صفة رواية، أو ملحمة، أو دراما، أو قصّة، بالكتابِ المَطْبوع، لأغراضٍ مُتباينةٍ قدْ يكونُ الغرَضُ التسويقيُّ هوَ أهمُّ هذه الأغراض، ولكنَّ جمْهرَة القراءِ، مع ذلك،

لم تتقبَّلْ ذلكَ التصْنيفِ باعتبارهِ حقيقةً لا يَطالها الشكُّ، ولا تحيطُ بها الظّنون.

تراسل الرواية والسيرة

على أيِّ حالٍ ثمّة نصوصٌ تختلط فيها فنيّة الرواية بالمحتوى الذي يقتربُ بها من السّيرة، فيبدو لنا الكتابُ كما لو أنّه نثرٌ خياليّ، لكنّه يحيلنا إلى مَرْجع، هوَ نسيجٌ مِنْ وقائعَ حقيقيّةٍ تتعلّقُ بحياةِ الكاتِبِ اليوميّة، ومن أمثلة ذلك "الحديقة السِّرية" لمُحمّد القيْسي، و"الضوء الأزرق" لحسين البرغوثي.

فالراوي في هذا الكتاب هو المؤلف الذي يتكرر اسمه مراراً رغم التمويه الذي يحاول إقصاء أية إشارة مباشرة للكاتب.فهو يتحدث مستخدما ضمير المتكلم "التقيت به" يعيش في سياتيل حيث جامعة جورج تاون التي يلتحق بها للحصول على الماجستير في الأدب المقارن. فيها يتعرف إلى رجل في مثل عمره، من (قونية) في تركيا، وصفة هذا الرجل أنه من طائفة الدراويش أتباع جلال الدين الرومي.يدرس الفلسفة وعلم النفس، لكنه بعد أن كتب بحثاً عن القوانين المتحكمة في الكون تحول إلى صوفيّ، وعاد إلى تركيا ليصبح في عرف الناس مجنوناً، أو مشرّداً.

لهذا الرجل يروي بطل السيرة حكايته مع الزمن.فقد وُلد في إحدى قرى فلسطين، وقضى طفولة شقية في بيروت حيث والده، فيها يكتشف أن الإسرائيليين حرموه صغيراً رؤية البحر على شاطئ عكا فراح هو وأمه يعب من نسيم البحر في بيروت عبا ويملآن أنظارهما بزرقته الداكنة.ثانية تعود به أمه إلى رام الله، ينشأ فيها عن الطوق ليكتشف أن شهوة الاحتلال عند الإسرائيليين لم تتركهم

وشأنهم، فسرعان ما احتلتْ الضفة الغربية، وأصبح محظوراً عليه السفر إلا بتصريح من الحاكم العسكري مناحم ميلسون. ثم تقذف به الأيام كرة أخرى إلى بودابست، ليلتحق بجامعتها، وحين يعود يكتشف أنّ كل شيء في رام الله قد تغير بما في ذلك أبوه الذي حضرته الوفاة (1979).

أراد حسين أن يستأنف حياته في المدينة، بيْد أن شهوة العلم، والبحث تقذف به مرة أخرى إلى موقع ثانٍ، فإذا هو في سياتل حيث ذلك التركي الذي يروي السارد له حكايته مع الزمن. ما كان يساوره من شكوك هو هل العالم الذي نعيش فيه عالم بريء خال من الوحشية؟لقد كان يتهرّبُ من الكوابيس التي تعتاده بتعاطي حبوب منومة لتهدئة أعصابه المتوترة.لقد غدا بعيدا جداً عن تلك الطفولة التي كان فيها يقرأ ويعد واجباته المدرسية على ضوء مصباح يعمل بالكاز لأن الكهرباء لم تكن قد انتشرت في القرى، ومع ذلك كان سعيدا يحظى - على الأقل - بشعور الأمان. يستعيد أيام بودابست عندما آذاهُ سؤال الهويّة، فقد سألته فتاة عن الموطن الذي قدم منه فعز عليه الجواب، لأن السائلة لم تستطع أن تحدد موقع فلسطين، فهي لم تسمع من قبلُ باسم كهذا.عندما تعرف إلى فتاة أميركية زنجية وأخبرها أنه عربيّ ظنته من الغزاة الذين فتحوا أفريقية في عصر الفتوحات. فيذكر لها ما جرى حين أخرج الفلسطينيون من بيروت عام 1982 ومر بعضهم بجزيرة كريت، فقال لهم الكريتيون أنتم منا، وجذوركم في هذه الجزيرة.

تشبه الذكريات التي يستعيدها الراوي من ماضيه ثرثرة مهووس يتحدث تحت وطأة التأثر بأحد العقاقير التي تعطل الجانب المنطقي من العقل.فنحن لا نعرف عن التركي الذي يتحدث إليه أي شيء

إلا بعد أن نقطع تقريباً نصف الكتاب، وإذا باسمه الأصلي باريتش، وهي الكلمة المقابلة لكلمة pure بالإنكليزية ومعناها نقيّ.ثم حُرّف اسمه إلى (بري) المشتقة من بارئ وهو من الأسماء الحسنى. وللاسم في رأيه وقع السحر. وعندما يزوره تلبية لدعوته يكتشف ما لا يصدّق، فقد كان (بري) يتخيل بيته معبدا، ونفسه ضمة ورد يقدمها لسيدة هي العقل.أما حديثه عن معلمه الذي تنكر في هيئة طائر أزرق؛ فشيء أغرب من تلك الرؤى التي يصفها لنا الشيخ محيي الدين بن عربي في فتوحاته المكية.

في الفصل الثاني يستأنف الكاتب استعادة الماضي، يرى نفسه تتجول في مرعى على بغلة كانوا يسمونها من باب التندر (أم إسكندر) ثم لا يفتأ يمزج الحاضر بالماضي فيبرز (بري) من خلل الربط بين كلمة برّي وعكسها بحري. وتقفز بنا الذكريات خمسة عشر عاماً ليستعيد البطل الذي حرم من رؤية البحر في ساحل فلسطين مشهده متسكعا على رصيف الشارع في بودابست، مستمتعا بموسيقى الدانوب الأزرق. بُعيد ذلك وفي العام 1975 يعود من بودابست إلى رام الله ولما لم يجد ما يفعله يشد الرحال إلى سياتيل.

هذا الاضطراب يضطره لاستخدام عبارة في وصف حالته كانَ قد سمعها من شاب أميركي مخمور مختل عقليا رآه في فندق، والعبارة تقول "حالة فضائية". تذكّر هذه العبارة عندما تعرف إلى فتاة أميركية تعمل منسقة زهور في كنيسة.فقد كانت تلك الفتاة التي عرض عليها الزواج، وتزوجا فعلا، تحلم بامتلاك طائرة من نوع هليوكوبتر. فزواجهما، وطلاقهما السريع، سماه أيضا "حالة فضائية". لا يزال البطل يذكر أن المسألة تمت مثل مزحة، فقد

اشترى لها من باب التأثيث (لامبة) كهرباء زرقاء اللون، وظل يتمتع برؤية الضوء الأزرق الغامق، وهو يكرّر "حالة فضائية".

في تلك الأثناء يعود بنا الراوي ثانية إلى رام الله، مسترجعا ذكرى المقابلة الأولى مع الحاكم العسكري. في الأيام التي أعقبت تلك المقابلة كتب حسين الفصل الأخير من روايته الضفة الثالثة لنهر الأردن. لكنه ظل يتوق لزيارة الصين والالتحاق بأحد الأديرة والتدرب على الكونغ فو. وينتبه السارد من تداعياته المنهمرة، وإذا ببري - التركي - يخاطبه قائلا ميز الذهن عن محتواه.

وعندما يشتدّ الجدال بينهما يجذبه (بري) من يده ويجرّه إلى بركة صغيرة على كثب من البيت، طالباً منه أنْ يحدق في القاع. سائلا هل يرى بينه وبين الماء شيئاً؟ وعندما يؤكّد له السارد أنه لا يرى شيئا بينهما، يقول له ضاغطاً على كلّ حرف: تحتاج إلى هذا الوضوح، أن ترى العمق مثلما ترى قعر الماء في هذه البركة.

في الفصل الأخير يستذكر السارد الماضي، حياة التقشف، عندما كان يتمشى بين الأودية والجبال والينابيع في رام الله، وبيده أنبوبة صفراء من الخشب تدعى قلماً، لتبدو له الكلمات التي تكتب بها شبيهة بتعاويذ السّحَرَة. في تلك الأثناء ونتيجة تصرفاته التي لا تستوي مع تصرفات الصبية، الذين في مثل عمره، أطلقوا عليه لقب الأهبل. وما تزال هذه الكلمة - حتى إعداد هذه السيرة - تطنّ في أذنيه، فلماذا كان يصرون على دعوته بهذه الكلمة؟ ألذلك علاقة بالصنم الذي عُبد في الجاهلية وعرف باسم هُبَل؟ أم لذلك صلة بمعنى هذه الكلمة في الآرامية وهو الدخان؟ على وقع هذه التساؤلات يسترجع السارد حكاية البنت (جبينة) التي تسلقت شجرة (الدوم) وأخذت تقطف ثمارها وتقذف بما تقطفه

للصبايا ليضعنه في أكياس، وعندما حسدنها على ما كانت تتمتع به من جمال، غدرْن بها وتركنها وحيدة فوق الشجرة، ليأتيها الغول ذو القرنين فيختطفها، ويأسرها. هذه الحكاية الشعبية كتبها المؤلف فيما بعد في أوبيريت مسرحي وظف فيه حكاية علقت بذهنه من أيام الطفولة المبكرة.

وعلى هذا النحو يجمع "الضوء الأزرق" في نسيجه الأدبي المتفرّد - أسلوبا وبناءً - ما يذكرنا بسرديات الرواية، وبحميمية السيرة. فقد روى الحوادث الواقعية كما لو كانت تخييلاً، وأضفى على شخصية التركي (بري) طابع النموذج الغرائبي، وجعل الراوي في السرد يؤدي دوراً منفصلا عن المؤلف إلى حين، فأخضع المؤلفُ المكوّن السّيري فيها لقوانين السرد الروائي، ومع ذلك لا نستطيع أن نعدَّ "الضوء الأزرق" رواية بالمعنى الدقيق للكلمة.

وهذا التنوع والتداخل في الأنواع هو الذي قارب بين الشعر في ضرب منه هو الذي يسمى القصيدة القصيرة التي عرف بها شعراء من مثل مريد البرغوثي وعز الدين المناصرة والبياتي ومحمد إبراهيم لافي وإبراهيم نصر الله وغيرهم من شعراء محدثين، والقصة القصيرة جدا. فكلاهما يفترق عن غيره بالتكثيف، ولهذا سعى هذا الضرب من الأنواع لاعتماد عنصر المفارقة لعله يعوض ما يتسم به النص غير المكثف من التفصيل والتطويل. والمفارقة في الأساس من الوسائل الأسلوبية التي قامت عليها المسرحية، لا سيما المأساة، ولكنها توجد في الملحمة، وتوجد في الشعر الغنائي، والإبغرام epigram منه خاصة، وفي القصة القصيرة.

ولا ريبَ في أن الاختلاف حول تعريف المفارقة أكبر من الاتفاق. فالباحثون والدارسون الذين عرضوا لهذا المفهوم يختلفون

في مرماه، ويتباينون في معناه. وقد أدى هذا الاختلافُ، وذلك التباينُ، إلى الحديث عن أنواع كثيرة من المفارقة، وضروب عدة من التناقض الظاهري. منها المفارقة اللفظية التي سماها بعضهم (النقيضة) paradox لكونها إحدى المحسنات البلاغية (البديعية) التي تبدو فيها العبارةُ عبارةً يتناقض معناها في الظاهر ومعناها في الباطن، لكنها - في مطلق الأحوال - تقوم على أساسٍ صحيح يجمع بين النقيضين ويمزج مزجا طريفا بين المختلفين.

وربما كان هذا ما عناه كلينيث بروكس Brooksوقصد إليه في مقالته الموسومة بالعنوان: *The Language of Paradox* أي "لغة المفارقة" عندما وصفها بالأسلوب السفسطائي، وهو أسلوب لجأت إليه جماعة من الفلاسفة في الماضي يقوم على منهج في القياس يعتمد التمويه والمغالطة في التعبير، والتغرير بالمحاورين، ليقلعوا عن الجدال.

ومع أن المفارقة اللفظية ذات طابع سوفسطائي فيه شيء من الخفة، وغير القليل من الفظاظة، والتهكم witty إلا أنها كانت من الأسلحة التي لجأ إليها شيشرون الخطيب الروماني المعروف في الرد على خصومه في خطبه المشهورة، مثلما نجدها متداولة على نحو لافت في أنواع متباينة من الشعر، لا في القصائد القصيرة المعروفة باسم المقطعات epigram.

ويستأنف بروكس كلامه على ذلك في أثناء تفريقه بين لغة العلم ولغة الشعر، فيقول موضحا "العالم هو الذي يحرص على أن يعبر عن الحقيقة بلغة الحقيقة التي تخلو من أي تناقض، في حين أنّ الشاعر يعبر عن الحقيقة بلغة تسمح بالكثير من التضاد اللفظي، والتناقض الظاهري". ويمثل على ذلك بأمثلة كثيرة من الشعر لكنه

يخص بالذكر أمثلة وشواهد من شعر وردزورث Wordsworth، وكولردج Coleridge. فالأول يقول في إحدى قصائده الجيدة ما يأتي:

مساءٌ هادئٌ وجميلٌ وعفويّ
والزمن القدُسيّ يمر بهدوء تامّ
كأنّ راهبة لا تندّ عنها زفراتُ العشق.

والثاني يقول:

صلاةٌ أكبر، حبٌّ أكبر
الأشياء كلها كبيرة وصغيرة

ففي الشاهد الأول نجد الشاعر - أو المتكلم - يصف المساء بالإغراق في الهدوء والسكينة، والزمن بالقدسية والهدوء التام، وفي أثناء ذلك ثمة زفرات من العشق تصدر مدوية من قلب راهبة متبتلة أدنفها الحب. وفي الثاني نجده يصف الأشياء بالكبيرة والصغيرة في آن. وهذا القول كالسابق فيه تناقض ظاهر واضح. فكيف يستوي أن يكون الشيءُ كبيراً وصغيراً؟ وكيف يستوي أن يكون المساء هادئا والصمت مطبقاً فيما تدوي صرخات العشق في قلب الفتاة المتعبدة؟أليس في ذلك ضرب من التناقض الذي يصدق عليه وصف المفارقة اللفظية؟

وحقيقة الأمر أن هذا اللون من ألوان التعبير شائع في الشعر، متداول في النظم أكثر من سائر الفنون.

فهو في الشعر العربي القديم يظهر تحت مسمى التناقض تارة، وتجاهل العارف تارة أخرى، ومخالفة الظاهر تارة ثالثة، ويظهر تحت مسمى القلب طوراً، وطورا تحت مسمى القلب أو العكس

أو التورية. وأيا ما كان الأمر، فإن كثرة هذه المصطلحات تنم على كثرة شيوع هذا النوع من التعبير في الشعر العربي القديم، فقول الأعشى ميمون بن قيس مثلا:

وكأسٍ شربْتُ على لـذّةٍ   وأخرى تداويت منها بها

لجأ في الشطر الثاني منه إلى ما يوصف بالتناقض الظاهري، إذْ كيف يمكن له أن يتخذ من سبب المرض (الكأس) علاجا يتداوى به إلا إذا كان المعنى هو الإمعان في معاقرة الخمر ردا على من لاموه وعذلوه، قائلا لن أقبل لومكم ولا عذلكم، وسأواصل شربي الخمر، فهي علاجي وعقاري مما تعدونه مرضا أو علة أصابتني، فلا تضيعوا وقتكم في اللوم والعذل والتقريع.ومثله قول أبي نواس:

دعْ عنك لومي فإنّ اللوم إغراءُ   وداوني بالتي كانت هي الداءُ

وقيل عن البيت الثاني مأخوذ عن الأول، ولا ريب في أن الشبه في التناقض الظاهري بينهما كبيرٌ، وواضح.ومثلُ ذلك بيتا المتنبي:

وقضى الله بعد ذاك اجتماعا   بأبي من ودَدْته وافترقنا
كان تسْليمُه عليَّ وداعا   فافترقنا حولا، فلما التقينا

فكيف يمكن أن يكون التسليم وداعا، إلا أن يكون الشاعر قد قصد التعبير عن قصر اللقاء، وسرعة الفراق، فالتناقض الظاهري عبَّر عن شيء آخر غير الذي تعنيه الكلمات بمعناها الحرفي.ونجد في الشعر المعاصر أمثلة على هذا التناقض، لا سيما في الرومانسي منه، فها هو عبد المنعم الرفاعي يقول من قصيدة جيدة له عنوانها "الزهرة الذابلة" ما يأتي:

وهزّ عطفيها الندى والمراح   أسقيتها من أدمعي فانتشتْ

فقد جمع في المصراع الأول بين الألم الذي يؤدي إلى إراقة الدموع واللذة، أي: النشوة التي تجعل الزهرة تحيا بعد أن ران عليها الذبول واليُبْس، والرقص مرحا بعد أن خيم عليها الخمود والجفاف في المصراع الثاني. وبين العذاب واللذة فرق كبيرٌ جداً، لكنّ الشاعر الرومانسي إبراهيم ناجي يقول من قصيدة له متميزة بعنوان "الغريب" ما يأتي:

مـلء ضلوعـي لظـىً وأعجبـهُ أنـي بهـذا اللهيـب أبْتَـرِدُ

فهو يلتذ بما يسبّبه له الهوى من ضرام الحب، ولوعة الشوق، ويشبِّهه باللهيب. أما اللذة التي تتحقق له من تلك الأشواق، وذاك الوجد، والتوق، فهي التي يشبهها بالابتراد بعد الاحتراق، فكأن نار الحب تقلّبتْ لديه سلاما وبردا. فالتعبير المتناقض (إني بهذا اللهيب أبتردُ) تكشف عن معنى غير متناقض، وحريٌّ أن يكون صحيحا غير خاطئ. وهذا ما تعنيه المفارقة اللفظية بالتحديد، لا أقل ولا أكثر.

وذلك معنىً يختلف عما يعرف بمفارقة الموقف Irony of Situation التي تكثر في المسرح، والسرد القصصي والروائي، والملحمي. ومن أمثلة ذلك إلزام أوديب في المسرحية المعروفة بالعنوان "أوديب الملك" لصوفوكليس، بالبحث عن قاتل أبيه ولما يتبيّنْ - بعدُ - من التحقيق والبحث أنه هو من قتل أباه. كذلك موقف خاطبي بنيلوبي في "الأودسا" من أودسيوس المتنكر بثياب شحاذ، وقد أخذ يتفقّد القوس تمهيدا للانقضاض عليهم، واستعداداً، فيما هم يظنونه يهوديا ماهرا في تجارة القسيّ.

وفي جل الأحوال لا بد من الاعتراف بأن الفنون كلها سواءٌ أكانت أدبية أم بصرية تستخدم المفارقة، لكن طبيعتها تختلف، لكون

الشعر هو الفن الوحيد الذي يستطيع فيه الشاعر أن يركز الضوء ويسلطه على الفارق بين ما يقالُ، أو يُعتقد، وبين ما هو واقع في الحال، وهذا هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة.

وفي هذا الجزء من الدراسة لن نتطرق لمفارقة الموقف، ولا للمفارقة التهكمية، أو الساخرة، أو الدرامية Dramatic Irony على الرغم من أنَّ هذه الأنواع تظهر في الشعر ظهورها في فنون النثر الأخرى، بيد أننا سنقف عندها مطولا لدى تناولنا للغة المفارقة في القصة القصيرة جداً.. ولكننا سنركز في تناولنا للقصيدة القصيرة على المفارقة التي يمتزج فيها التناقض الظاهري مع مفارقة الموقف.

ففي قصيدة للشاعر علي البتيري عنوانها "تسبيح" نجد المزج بين النقيضين من الأدوات التعبيرية التي لجأ إليها:

لا صوت يرنّ ببحر سكوني
غير أنين جريح
لا شيء بهذا الليل الواجم يعوى
غير ذئاب الريح
وأنا ما بين أنين وعواء
أفرشُ سجّادة عشقي
وأسبحُ بالخفقات
فيؤنسُ روحي وَهَجُ التسبيح

فالقصيدة مثلما هو واضح تقوم على المزج بين الأضداد: الوحشة والأنس، اللذين عبر عنهما بمفردات وصور كأنين الجريح، ورنين البحر، وعويل الليل الواجم، وصوت الريح الذي يحاكي عواء الذئاب، وأما النقيض الثاني، فهو الأنس الذي عبرت عنه ألفاظ

أخرى مثل السجادة، والعشق، والخفقان، والروح، والتسبيح، فجل هذه الكلمات ترمي إلى الإيحاء بأن ما يجد فيه المتكلم المعاناة إنما هو - في الحقيقة - شرط أساسي للتعبير عن طاقته الروحية التي تبدّد الحزن، والقلق، وتفضي إلى فيوض من اليقين النفسي. وتعتمد المفارقة اللفظية لدى البتيري على الجمع بين البهجة والموت، ففي قصيدة له قصيرة، بعنوان (راحلة) نجده يستهل المقطوعة بذكر العشب المحترق، الذي تدوسه الخطى، والوردة الذابلة التي لم تعد تتذكرها الأعين، والموت الذي يرافق المتكلم كظله، فتجفل منه كاهنة البهجة، ومع ذلك تنتهي القصيدة بتأكيد أن هذا الرفيق وهو الموت هو الطريق الذي اختاره:

حين رأتْ كاهنة البهجة
أنّ الموتَ صديقي
جفلت من ظلي
وبكل نضارتها هربت
من وجه طريقي

اجتمعت في الصورة النقائض: البهجة والموت والطريق التي اختارها المتكلم أو الشاعر، وأضاف إلى ذلك النضارة، والهروب من وجه الاختيار وهذا كامتزاج البكاء بالغناء والبسمة بالدموع والرقص بالألم والمتعة بالمعاناة في قصيدة له وسمها بعنوان "طفلة رائعة" يقول فيها:

طفلة باسمة
تغني وترقصُ
تعبّر عن عشقها للقصيدة

وتسألني:
- هل ستكتب شعرا جديداً لأفراحنا القادمة
وتنشره في الجريدة؟
فأضحكُ.. أضحكُ حتى البكاءْ
ويجثمُ صمْتٌ على ضحكتي الدامعة
فتفهمني الطفلة الرائعة

من الواضح أن هذه القصيدة نموذج موفق للتعبير عن الشعور بكلمات يطغى عليها التناقض الظاهري والتضاد اللفظي. فالبسمة والغناءُ والرقصُ والعشقُ والضحكُ، ذلك كله يمتزج بالبكاء والضحكة الدامعة والأفراح القادمة - التي لن تأتي - فكأن المتكلم يريد أن يقول فيها - بطريقة غير مباشرة إنه يلتذ بذلك البكاء، ويستمرئ تلك المعاناة، التي تؤدي إلى ولادة القصيدة في مخاضٍ عَسِرٍ كالذي تعبر عنه جملة المتكلم "ويجثم صمتٌ على ضحكتي الدامعة" فهل يستطيع الشاعر بغير هذه الأضداد أن يعبر عن أنّ الأفراح القادمة لن تأتي؟ فلو أنه لجأ إلى غير ذلك لما ضمن أنْ تنأى به القصيدة عن المباشرة والخطابة والتسطيح. وفي "تلويحة" نجده يوحي بالقلب الطليق الذي يخشى عليه من عيون حساده لنفاجأ وإذا هو حبيسٌ في قفص كالطائر الذي لا يستطيع التحليق:

لوّحتْ بالجديلة بنت الذينْ..
ورمتْ قبلة في الهواءْ
فخفت على القلب من أعين الحاسدينْ
وحين ركضتُ إليها كطفل وقعتُ
ارتطمت بجدران قلبي السجين.

فالأبيات أوحتْ لنا بالحرية أولا والانطلاق وتحرر الفتاة من القيود، فهي تلوّح، وترمي بالقبلة في الهواء، وذلك شيء ينم على أنها لا تخشى قيودا، في حين أن المتكلم، يحاول أن يحذو حذوها فيركض في براءة الطفل ليكتشف النقيض، وهو السلاسل التي تقيد قلبه وتمنعه من الانطلاق. ومثل هذا جمْعُه بين الكلام والصمت، كالمزج بين الحار والبارد في قول من قال "كذلك الثلجُ باردٌ حارُ" وذلك في قصيدة له قصيرة جدا بعنوان "شـيخ الكلام" يقول فيها ما يأتي:

كيف لي أنْ أصدّق شيخ الكلام
بعد أنْ قال لي:
وهو يلفظ أنفاسه ويموتْ
عاشَ. عاشَ السكوتْ

فالذي يفترض فيه أنْ يكون متكلما لا صامتا يمجِّدُ السكوت، وتلك مفارقة لفظية في غاية الوضوح والتعبير التهكمي عن حقيقة أنّ مـن النـاس مـن يعتقـدون شـيئا ويمارسـون غيـره فالقصيدة ضد الزيـف الـذي يطبـع تصرفـات كثيريـن يرفض المتكلـم في القصيدة سلوكهم بتهكم واضح.

وثمـة نمـاذج مـن القصائـد القصـار التي تتجلـى فيها المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف معا كالتي يسميها أحمد مطر "المنشق".

فالمتكلم يسخر من كثرة الأحزاب ومن ميلها الموصول إلى الانقسـام والانشـقاق، زاعمـا أن تكاثـر الأحـزاب يتـم تحت شعار السـعي مـن أجـل تحقيـق التوافـق، مما يؤدي إلى آمال عراض، بلا مردود مادي أو معنوي على الناس:

عندنا عشرة أحزاب ونصف الحزب في كل زقاقِ
كلها ينشقّ في الساعة شقين
وينشقّ على الشقين شقان
وينشقان على شقيهما
من أجل تحقيق الوفاقِ
جمرات تتهاوى شرراً
والبرد باقِ
ثم لا يبقى لها إلا رماد الاحتراقِ

فالمتكلم يذكر في القصيدة أن حجة من ينشقون هي السعي لتحقيق الوفاق، فكيف يستوي الانقسام والوفاق؟ ثم يعلق على ذلك قائلاً: "جمرات تتهاوى شررا والبرد باق" وفي ذلك يمتزج النقيضان: الجمر والبرد، أو الصقيع والنار، كالقول "كذلك الثلج باردٌ حارُ" وفي ذلك ما فيه من التهكم على كثرة الأحزاب، وهي كثرة لا تغني شيئا، ولا تحقق إلا ما يشبه الرماد الذي يخلفه الحريق "ثم لا يبقى لها إلا رماد الاحتراق" وزيادة في التهكم يضيف على لسان المتكلم الذي لم يجدْ رفاقا في البلدة فأنشأ من نفسه حزبا بمفرده، ثم يقرر كغيره أن ينشق على نفسه:

لم يعد عندي رفيقٌ
رغم أنّ البلدة اكتظت بآلاف الرفاق
ولذا شكلت من نفسي حزبا
ثم إني
- مثل كلّ الناس -
أعلنت عن الحزب انشقاقي

فكيف يستوي كون الحزب فردا واحدا لا أكثر ثم ينشق مع ذلك حزبين؟ مثل هذا التعبير المتناقض - في الظاهر - تجسيد تهكمي لواقع هذه الأحزاب، وكأن الشاعر يقول بطريقة غير مباشرة: إن شغف هذه الأحزاب بالانقسام، والانشقاق، قد وصل إلى الحد الذي لم يعد مقبولا ولا معقولا، فكأنه بذلك يجسم هستيريا الانشقاق. وهذا التعبير عندما ينظر إليه من زاوية المفارقة - لفظا وموقفاً - يتبين حجم ما فيه من الألق الشعري الذي يحيل الكلام المألوف إلى صور تدهش القارئ، وتعلق بذاكرة المتلقي لما فيها من الطرافة التي تصل حد الفكاهة.

وفي قصيدة قصيرة للشاعر مريد البرغوثي عنوانها (الفخ) يساوي في تعبير متناقض بين العصفور والصياد لأنّ كلا منهما يجد بغيته في الفخ:

العصفور والصياد
كلٌّ منهما، وفي وقت واحد
يتوقع أنْ يجد مبتغاه
في قبضتي

ولا ريب في أنَّ البرغوثي لا يريد المعنى الحرفي لهذه النقيضة وإنما يريد أن يرمز بها للقاتل والضحية، فكل منهما يجد بغيته في الموت. القاتل ليتخلص من ضحيته والقتيل الضحية ليدافع عن نفسه. وإذا كانت العصافير تسجن في أقفاص فإن الإنسان يحسدها كونها تستطيع أن تتبين حدود ما هي فيه: القفص، في حين أن الإنسان السجين لا يعرف حدود سجنه فالسجن كبير لا سيما حين يستحيل الوطن نفسه سجنا كبيرا:

طوبى للعصافير في هذا القفص
إنها - على الأقل -
تعرف حدود سجنها

ومن غريب الأمر أنَّ الشاعر البرغوثي يمزج بين السلب والإيجاب، فأن يقول الشخص شيئا، أو لا يقول شيئا، سيان. ومفارقته التي تصور بأسلوب مدهش هذه الفكرة ما يقوله عن الجواد الذي يعود من المعركة من غير فارسه:

قال الصمت
الحقائق لا تحتاج إلى بلاغة
فالحصان العائد
بعد مصرع فارسه
يقول لنا كل شيء
دون أن يقول أي شيء

والتناقض واضح في: قال الصمت، ويقول أي شيء ولا يقول شيئا، فمن خلال هذه المحاجَجَة يتضح أنَّ البرغوثي لا يريد إلا تجريد الكلام من التطويل والزخرف والزيف. وبهذه الصورة عبر عن مراده تعبيراً غير مباشر، وفي الوقت نفسه لا يخلو من مفارقة حولت الكلام المألوف إلى كلام فيه طرافة الغريب المستحسن، والجديد المستظرف. وفي نموذج آخر من قصائده القصار عنوانه (بطء) يحدثنا المتكلم عن مسؤول يستمتع باختيار ضحاياه من بين الناس فيقتلهم بدم بارد دون أن يرف له جفن، ويتابع مشيه البطيء مختالا، لا يلقي بالا لمن يريد أن يتمرد أو يثور أو ينتفض:

يمر بطيئا أمام عيون الجميع
يمر بطيئا ويلقي قتيلا جميلا
ويختار من بينهم من يريد
يحاول بعضهم الانقضاض
ولكنه ظل يمشي بطيئا
وألقى قتيلا جديدا أمام الجميع
وما زال يمشي

والواقع أنَّ في هذه القصيدة ما يثير الالتفات، فهو - من جهة يمشي بطيئا - كونه لا يبالي بأحد على الرغم من جرائمه المتكررة، وينتقي من يقتلهم من الناس دون رفض لما يفعله أو تردد، واختياره يخضع لمزاجه هو لا لذنب ارتكبه القتيل أو اقترفه. وقد اختلفت صيغة الفعل من الدلالة على الحاضر إلى الدلالة على الماضي (ظل) و(ألقى) و(ما زال) فكأن الشاعر بهذا التحول فرض النتيجة الأخيرة على القصيدة. يضاف إلى ذلك تناقض آخر وهو وصف القتيل بالجميل تارة، وبالجديد تارة أخرى. وذلك أمرٌ يعني أن القتل أصبح في هذا الواقع ظاهرة طبيعية لا استثنائية، فالجدة نتيجة التكرار، والجمال نتيجة الاختيار. فالقصيدة التي لا تتعدى كلماتها الثلاثين كلمة عدداً، توحي بالكثير من الأفكار والمعاني التي تنثال على وعي القارئ مما لم يخطر له ببال في السابق. ولم يكن ليحدث هذا لولا المفارقة المثيرة التي اعتمدها الشاعر في قصيدته هذه.

وفي واحدة أخرى من قصار القصائد يروي المتكلم أحداثا وقعت في الماضي، تعرضت فيها قرية من القرى لقصف الطيران

المعادي. يصف المفاجأة واقتراب الطائرات من الأرض ثم ارتفاعها ومضيّها مبتعدة، وأخيرا يتساءل بأسلوب يشبه أسلوب تجاهل العارف: أما تبقى قرية محترقة أم جثة متفحمة أم جمرة مشتعلة أم أحجار ميتة؟ وهل تبقى شيء من أشواق وعلاقات محبين؟ فحتى الدجاجات والماعز نفقت وماتت ولم يبق شيء، ومع ذلك:

لكنْ
في ركام المَشْهَد الموغل في الصَّمتِ
وفي الريح التي تصْفرُ من حينٍ لحينٍ
فاجأتنا
ورْدةٌ منفردة

ففي هذه القصيدة نهاية اتسمت بالمفارقة اللفظية ومفارقة الموقف. ففي الوقت الذي عبرت فيه الأبيات السابقة عن الموت والدمار، وفناء كل شيء بما في ذلك الحياة الطبيعية ذاتها إذا بها تنبئ - بصفة مباشرة - عن انبثاق الحياة من الموت في صورة وردة منفردة.وهذه الوردة - بلا ريب - ترمز لتجدد الحياة وتكرار الولادة بعد الموت، وانبثاق الطائر من رماده بعد الاحتراق. والأضداد التي امتزجت في هذه الصورة هي الخراب والدمار والحياة الغضة الجديدة. فأي وردة تلك التي انبثقت من ذلك التراكم إن لم تكن وردة الحبّ والتزاوج والانبعاث؟! وردة الصمود والمقاومة والرفض المتسلح بإرادة الحياة؟

ولإبراهيم نصر الله أكثر من مجموعة شعرية تضم قصائد قصيرة تنتهي في العادة بشيء مما يشبه المفارقة. ففي قصيدة له بعنوان "غريب" يفاجئنا المتكلم إذ يقول عن نفسه إنه لا يملك

شيئا، فالريح داره، والطيور مجتمعه الذي يعتذر إليه، والليل منفاه، ثم وسط هذا الضياع الذي يحياه يعلن أن الثلج ناره:

سأغني هكذا في الريحِ

إنّ الريح داري

والعصافير اعتذاري

سأغني: هذه الليلة منفايَ

وهذا الثلج ناري

فالبيت الأخير يتضمن مفارقة لفظية بلا ريب، إذ ليس من المعقول أن يكون الثلج نارا، ولكن المتكلم أراد بهذا التناقض الظاهري أنْ يعبِّر، في السياق الذي تنم عليه الأبيات المتقدمة، عن أنه لا يملك مأوى، ولا يملك ما يتدثر به من شدة البرد والصقيع، فيتخذ من الثلج ناره. فالتعبير المتناقض في الظاهر غير خاطئ بل هو حري أن يكون أكثر شاعرية مما لو قال هذه الليلة منفاي وهذا الصقيع رفيقي.وفي واحدة أخرى نجد التهكم عبر المفارقة موجعا بدرجة لا تخفى، فالمتكلم يشير إلى أن بلاده مرعى والمسؤولون هم من يسوطونها بالهراوة ولا يسوسونها بالوفاق، لذا كان الصمت المطبق الذي يقابل به الشعب هؤلاء المسؤولين وتلك السياسية، كالموافقة على ذلك بل أشبه ما يكون ببيعة:

لأنا اعترفنا أخيراً

بأن البلاد مراعٍ

وهذي الهراوةُ راعٍ

ونحن قطيع الشياهِ

لنشربْ إذاً أيها الصامتون

- كعادتنا -

نخب كل الطغاة

فالدعوة لشرب نخب الطغاة ألقت الضوء على محتوى هذه القصيدة المكثفة، فلولا هذه المفارقة الناتجة عن موقف تهكمي واضح لما اتضح للقارئ أن الشاعر، أو المتكلم، يؤذيه الصمت، وتؤذيه اللامبالاة التي تبديها الشعوب إزاء الطرائق المتبعة في قيادة البلاد، ومعاملة القادة للناس معاملة الراعي لقطيع من الشياه بل أشد قسوة، وأقل احتراما وتقديرا.وإذا كان النخب يشرب عادة تعبيرا عن التضامن والفرح، فإنه - في هذه القصيدة - يأتي تعبيرا عن الخنوع والخضوع واستمراءً الذل والمهانة. أما قصيدته "القاتل" فتنتهي بمفارقة لفظية عميقة الدلالة، إذ هي تعتمد على قلب المعنى تماما فبعد الحديث عن رجل يعدد مزايا الخيول نجده يلتفت إلى هذا الرجل نفسه فإذا هو من يقتل الجواد الرائع:

ظل نصف النهار الموزع بين السؤال

وبين السؤال

يعدد بعض مزايا الخيول

وينشر بسمته في السهول

وفي آخر اليوم شاهدت أجمل خيلي يموت

ومبتهجا قاتلي..

كان في العربة

فابتهاج القاتل الذي انتهت به القصيدة لا ينم إلا على شيء واحد هو زيف ادعائه بحب الخيول ومعرفته لمزاياها، إذ يتضح

أنه هو من يقتل تلك الخيول، ويبتهج بما ترتكب يداه.وثمة مفارقة أخرى في نهاية هذه القصيدة القصيرة، وهي استعمال الشاعر لكلمة "قاتلي" ولم يقل قاتل الخيول، أو الجواد، وبذلك مزج بين القتيل - الإنسان، والجواد القتيل، وفي ذلك إغناء للقصيدة يكسبها الطابع الرمزي، كأنَّ الشاعر يرمز - ابتداءً - بالخيول للناس الذين يذبحون بلا تردد من الطغاة. علاوة على ما سبق جاء ذكر العربة دليلا آخر على هذه المفارقة، فالقاتل يقوم بما يقوم به مع علمه أنَّ العربة تحتاج إلى الحصان لتجر، فبقتله تفقد العربة جدواها، ويغدو القاتل عدو نفسه لأنه بقتله الحصان حرم نفسه من وسيلة الحياة، والتنقل، وربما القتال. وفي قصيدة أخرى بعنوان "أماني" نجد المفارقة اللفظية تتجلى بأدق صورها وأغناها دلالة ومعنى:

نمني الأغاني بأفق جديد

وننشدها في الظلام وفي الغرف المغلقة

نمني النساءَ ببيتٍ جديد

فيتبعْننا كالرضا فرحاتٍ لكي نعتلي

صهوة المشنقة

فذكر المشنقة في آخر القصيدة عدل بالقصيدة من ذكر الأماني إلى الموت والإعدام مما يعني أن تلك الأماني ليست مشروعة، ومن هو الذي يُشرْعنُ الأماني؟ الزعماء والساسة بالطبع، وهم الذين بيدهم إصدار الأحكام بالإعدام والموت، وهم الذين ينصبون المشانق. هكذا يتضح أنَّ المفارقة اللفظية عكست اتجاه القصيدة من الكلام على شيء مفرح وسار إلى شيء مؤذ ومقيت هو الإعدام، فالأفق الجديد، والبيت الجديد، والأغاني، والنساء المتدثرات بعباءة

الرضا، ذلك كله تحول إلى مشنقة ذات صهوة: والصهوة، مثلما هو معروف، هي السرج الذي يكسى به ظهر الجواد، فلنتأمل كيف تنقلب الأشياء أضداداً.

وممن برعوا في القصيدة القصيرة القائمة على المفارقة اللفظية أساساً محمد إبراهيم لافي، نجد أمثلة ذلك في "نقوش الولد الضال" الذي أوحى لشيخ النقاد الدكتور إحسان عباس بكتابة دراسة حول قصيدة لافي القصيرة. وفي "أفتح بابا للغزالة" أمثلة أخرى، ولا يخلو ديوانه الأخير (2005) من النماذج الدالة على هذا المنحى، ومنها هذه القصيدة القصيرة جداً:

من زمن فات

لا أتصفح فيها حتى العنوانات

لا أقرأ إلا زاوية الوفيات

كل مساء يتوجب أن أتحقق إنْ كان شبيهي

ما زال على قيد الأحياء

فالمتكلم هنا قارئ صحف لا يهتم بغير صفحة النعي، فحتى العناوين الكبيرة في الصفحات الأخرى لا تستأثر بعنايته، ولا تحظى باهتمامه.إنما الذي يفاجئ القارئ، ويعدل بالقصيدة عن مسارها الدلالي، هو قوله في النهاية إنه يتأكد في كل مساء ما إذا كان نعيه لم ينشر بعد، فهو ميت أو كالميت ينتظر فقط ما يضفي الشرعية على موته.وبهذا جاءت المفارقة من هذا التناقض الظاهري: شبيهي، الذي هو بحسب القصيدة أنا المتكلم الخفيّ. وإذا تجاوزنا قصيدته السابقة (صحف) وانتقلنا إلى أخرى وجدناه يتحدث عن الشهداء الذين يؤمون بيته ليلا ويتحدثون عن شهادتهم:

هذي الليلة يأتون
من كل مقابرهم يأتون
لا يسعهم البيت
يصفون مقاتلهم
يحتفلون بأسماء الرفض
ويجترحون منازلهم عند الله
وينكسر الصمت
كيما أدرك عند صياح الديك
أني وحدي.. بينهم الميتْ

ففي البيت الأخير انقلب المعنى إلى غيره، وتحول المراد عن خط سيره.فالمتكلم هو وحده الميت، والشهداء الذين يؤمون بيته ليلا ويتحدثون هم أكثر حياة منه. فالتهكم هنا واضح وضوح الشمس، ودلالة المفارقة أكبر من أنْ تخفى. وفي قصيدة قصيرة له أخرى يرصف عددا من المشاهد أو الصور التي يتمثل في كل منها جزء من أجزاء الصورة، فيذكر زجاجة الخمر، والمدفأة، وجهاز الراديو، ومقاعد فارغة، وبقايا قرطاسية لم تستعمل، ورزمة صحف لم تقرأ، وكتبا مبعثرة متناثرة يعلوها الغبار، جل تلك الأشياء مما ينم ذكرها على الإهمال وقلة الاعتناء، لكنها في الوقت ذاته جزء مما يسميه الشاعر مملكة التعريف:

قنينةُ خمْرٍ
مدفأةٌ، ومسجّلةٌ
ومقاعد لم تستقبل أحداً منذ شهور
أقلامٌ عاطلة،

رزمةُ صحفٍ؛ كتبٌ متناثرةٌ،
خمسُ كؤوسٍ قذرة
كلّ الأشياء هنا تدخل مملكة التعريف
وأنا وحدي النَّكِرة

ويعدُّ المناصرة من أوائل الشعراء الذين كتبوا القصيدة القصيرة، أو ما يعرف بالتوقيع، وهو الاسم الذي اختير للدلالة على ما يعرف بالإنكليزية باسم epigram أي: نوع من القصائد القصيرة التي تنتهي عادة بحكمة بارعة أو فكرة ساخرة على سبيل المفارقة. ففي توقيعة يعود نشرها إلى عام 1969 يقول المناصرة:

رجعتُ من المنفى
في كفي خفّ حنين
حين وصلتُ إلى المنفى الثاني
سرقوا مني الخفين

ففي هذه القصيدة القصيرة نجد الخاتمة تخالف توقعات القارئ، إذ كان من المتوقع أن يصل منفاه الثاني بخفين، وبدلا من ذلك نجده يعلن أن الأعداء سرقوا منه الخفين الأول والثاني. ناهيك عما في سرقة الخفّين من مفارقة وتناقض ظاهري، لأن المثل المأثور "رجع فلانٌ بخفي حنين" يعني - فيما يعنيه - أن العائد رجع دون أي شيء، فهم إذاً سرقوا منه اللاشيء مضاعفاً، وفي ذلك ما فيه من دلالة على مطلق الاعتداء والسرقة التي تبلغ حدا غير معقول ولا مقبول. لقد عبر الشاعر بهذه الكلمات القليلة عما يريده تعبيرا فيه شيء من الطرافة.

على أن توقيعات المناصرة قليلا ما تحتفي بالمفارقة، ففي

موضع آخر نجده ينهي القصيدة بشيء لا يتضمن أي تناقض ظاهري، وإن تضمن بعض التهكم الساخر مثلما نجده في النصّ الآتي:

أصطلي بالوهم دوماً بانتظار السحرة
جئتكم من ساحل الموت ومن قلب الأغاني
فامنحوني عفوكم والمغفرة
وبلادي فوق كفي مثل نقش المقبرة
وأنا أجري وأجري أزرع الحب وهم
يقطفون الثمرة
يحسدون الكلب ظلّ الشجرة

تنبع السخرية من أنه - أي المتكلم - يزرع الحب والآخرون يقطفون ثمار ما يزرع، وذلك ليس غريبا منهم فهم يحسدون حتى الكلب على قيلولته في ظل شجرة، فلو استطاعوا حرموه منه، وهو ظلّ، وهي شجرة، فما بالنا إذا كان الأمر يتعلق بثمار، وما يشابه الثمار، مما يجنيه الفلاح من تعبه وكد يده. ومع أن القيسي أسرف هو الآخر في كتابة القصيدة القصيرة إلا أنها قصيدة لا تعتمد المفارقة اللفظية، أو مفارقة الموقف، إلا في القليل النادر. ففي قصيدة له بعنوان "منزل 4" ترتكز البنية على المراوحة بين الإيجاب المتكرر والسلب، ومع ذلك فإن قليلاً من التأويل يبيّن أن ما يظنه القارئ إيجابا ليس كذلك:

في الصباح المبكّر،
أين ترى يذهبُ العاشقان
كيف يمكن جمع أغانيهما في مكان

* * *

يطلبان إذاً مقعداً

يطلبان يداً

يطلبان الطريق التي يحلمان

يطلبان ولا يجدان

فالمفارقة تنبع من كون الشاعر، أو المتكلم - بكلمة أصحّ - يكرر ما يريده العاشقان، ثم بعد أن يوحي بوجود ما يريدان يفاجئ القارئ بعبارة ولا يجدان. وهذا النقيضُ يحملنا على الاعتقاد بأن العاشقين - في الواقع - يعرفان من الأساس أنهما لن يجدا ما يبتغيان، مما يفسّر لنا قوله أين تُرى يذهبان؟ وكيف يمكن جمع أغانيهما في مكان إلخ. وفي قصيدة له أخرى أكثر طولا من القصيدة السابقة عنوانها "منزلٌ لها ولي" يخالف الشاعر ما يتوقعه القارئ إذ يكتشف الأخير أنّ المنزل لها وحدها:

التراب لها والحجارة لي

الأغاني لها

والهوامش لي

النهار الشفيف لها

والزوايا البعيدة لي

والهديل الذي ينتهي

عند شرفتها فَرِحاً

والضحى والأريكة والبيلسان

ورنينُ الكمانْ

وقطوف الكروم لها كلها

ولها المهرجان،

ثمّ لا شيء لي
غير هذي الحجارة
تسقط من منزلي

فالمفارقة هنا تنبع من أن المنزل ليس منزلا في الواقع، بل هو بناءٌ متهاو، هي لها كل شيء والمتكلم في القصيدة ليس له سوى الحجارة التي تتهاوى، هذا مع أنَّ العنوان يوحي بوجود منزل واحد للاثنين. وما يتراكم من صور عن الكروم، والمهرجان، والأريكة، والأغاني، لا يعدو أن يكون عناصر تكميلية تعمق الإحساس بالتناقض الظاهري. فالعاشق يبدو هنا يائسا من فتاته يأسا شديدا، بدليل أنَّ لها كلّ شيء وليس له أدنى شيء، وفي ذلك غاية الشعور بالخيبة والمرارة. وفي قصيدة له قصيرة جداً يجمع الشاعر بين الحياة والموت جمعا غير مألوف، فالمتكلم - وهو قطعا غير الشاعر - يرثي أحدا فيشترك في تشييع الجنازة وعندما يصل إلى المقبرة يأسره موضوع الموت فيتمناه مخاطبا الحياة معتذرا:

حينَ تبعْتُ النَّعشَ حتّى المقْبَرةْ
وجدْتني أكْتُبُ في المُفكّرة
أيتها الحياةُ مَعْذرة

فقد يتوقع القارئ أنْ يقول المتكلم إنه حين وصل إلى المقبرة بكى، أو حزن لموت من شيِّعَتْ جنازته، أو جنازتها، ولكنه يباغتنا متمنيا الموت، معتذرا للحياة، لأنه يفضل الموت عليها، وذلك موقفٌ مؤلم فيه تناقضٌ ظاهر، لأنَّ المتكلم لا يمكن أنْ يعتذر للحياة ما دامت هي أصلا نقيضَ المَوْت، ولكنه بطريقةٍ غير مُباشرة

عبَّر عن هذا الشعور باستواءِ النقيضيْن: الموت والحياة، وفي ذلك تعبير شعري بالغ الحساسية، عظيم الشاعرية.

نستخلص ممّا سبق أنّ للمفارقة أنواعا منها المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف، والمفارقة الدرامية الساخرة. وأنَّ القصيدة القصيرة - وهي لونٌ مُسْتحدثٌ في الشعر العربي المعاصر - تكثرُ فيها المفارقة اللفظية التي تتوسَّلُ بالتناقض الظاهري للتعبير عن معنىً لا تناقض فيه، بطريقة تعْدلُ بمسار القصيدة من الدلالة على معنىً إلى الدلالة على معنىً آخر مغاير، مما يعوِّض النقص القائم في العدد القليل من الكلمات، والصور التي تستخدم في نسْج القصيدة نسجا يعتمد التكثيفَ، والإيجاز، بدلا من التفصيل، والإطناب.فالمفارقة، سواءٌ أكانت لفظية، أم سياقية موقفية، تغني القصيدة القصيرة، وتجعلها قابلة للتأمّل، والتأويل، والدّرْس.على أنّها ليست حكرا على القصيدة القصيرة، بل هي موجودة في جلِّ أنواع الشّعْر، لكنَّ تركيزنا في الدراسة على القصيدة القصيرة للسّبب الذي ذكرناه، والحافز الذي أوْضحناه، وآثرناه، وهو ما يدفع عنها - أي القصيدة - تهمة الإخلال بالغرض نتيجة الإيجاز الشديد، والاختصار المكثف.

في القصة القصيرة (جداً)

من المعروف أن القصة القصيرة هي أقرب فنون النثر إلى الشعر خلافا للرواية أو المقالة أو السيرة الذاتية أو السيرة غير الذاتية والمذكرات وأدب الرحلات والانطباعات الخاصة. فهي من الفنون القولية التي لا تقوم - في الواقع - على خصائص تجنيس مستقلة تجعلها مختلفة عن غيرها من الفنون. وهذا ما يجعل وضع

تعريف نوعي لها من الأمور الصعبة جدا، إنْ لم يكن من المستحيل. فلو استعرض القارئ عددا كبيرا من القصص القصيرة لكتاب من أجيال مختلفة، ومن أزمان، وعصور متباعدة، لوجد في كل قصة عملا يختلف عن غيره من الأعمال، وما بينه وبين باقي القصص من الأمور المشتركة لا يتعدى كونه سرداً، وأن فيه حدثا يُحكى ويروى، وأن فيه أشخاصا يفعلون أفعالا، أو يتذكرون أو يتكلمون، ويعترفون اعترافات تمثل مجريات القصة الفعلية. وقد يجد قصصا لا تتوافر فيها مثل هاتيك العناصر المشتركة.

وما يقرّبها من الشعر طواعيتها للتعبير عن الذات خلافا للمسرحية، واعتمادها على التركيز، والتكثيف، والاكتفاء من الشيء بالإشارة إليه بعيدا عن التطويل، والتفصيل، الذي ربما كان من سمات الرواية. وجنوح الكاتب فيها إلى اللغة الأدبية الأنيقة عوضا عن اللغة المعبرة عن الحياة اليومية العادية، مثلما هي الحال في السرد الروائي. فالقصة الواحدة ومجموعة القصص، يمكن أن تسودها روح التجانس اللغوي، إذ لا ضرورة فيها لإبداء التنوع الأسلوبي لمحاكاة خطاب الناس مختلفي الميول والمشارب في حياتهم العامة. وقد تعتمد القصة القصيرة على الإيهام بامتزاج الحقيقة بالأحلام والكوابيس، وقد تعتمد المفارقة مثلما تعتمدها القصيدة فيعزف الكاتب على وتر التناقض الظاهري بين تلك الأشياء التي تتشكل منها أجواء القصة.

وممّن يلفت النظر في قصصه القصيرة جدا إلى المفارقة القاص محمود الريماوي، إذ المعروف أنه انتقل من كتابة القصة القصيرة ذات البداية والذروة والخاتمة إلى القصة المكثفة في زمن مبكر قبل أن تغدو تقليعة لدى كتاب الجيل الحاضر. ومن قصصه

التي تجمع بين كونها قصة قصيرة جدا وبين الاعتماد على مفارقة الموقف قصة (نعاس). فعلى غير العادة ينهض - بطل القصة- سليمان من نومه يملؤه الشعور بالرغبة في الحياة، فيؤدي طقوس الصباح كالمعتاد: الاغتسال، وتناول الفطور، وتدخين لفافة تبغ، فيما هو يشاهد التلفزيون في المتبقي له من وقت ينطلق بعده إلى عمله في البلدية. غير أن إغراء السيجارة الأولى يعاوده فيشعل واحدة أخرى. وهنا يحدث الانقلاب المفاجئ في الأقصوصة، ليس في تصرفات سليمان حسب، بل في السيجارة التي تحترق ببطء على حافة المنفضة، لأن سليمان لم يمهله موت الفجاءة حتى يفرُغَ من لفافته الأخرى.

وتعتمد مفارقة الموقف على المزج بين النقيض والنقيض، مثلما نجد في قصة (اليوم الأخير) فتركيز الراوي على ثناء الأم على الطبيب الذي وصف لها دواءً شعرت بالراحة بسببه، رافقه إخفاء السارد عنها أنّ الطبيب الذي تلح على ذكره قد أخفق في علاج نفسه فمات. والأنكى من ذلك، وأمرّ، أنّ هذا التناقض في الموقف يبرز في سردها - الأم - لعتاب أمها التي رأتها في المنام تلومها، وتعاتبها، لأنها لا تزورها في المقبرة، وعندما تؤكد لها الأم أنها تزورها دائما، وتقرأ الفاتحة على قبرها، تقول لها الأم: إن القبر الذي تزورينه هو قبر متوفاة أخرى يقع إلى جانب قبري. ومن المضحك في القصة، والأولى بالتهكم، والسخرية، في حضرة الموت، أنّ الأم - المحتضرة - تراقب الأمطار المتساقطة بغزارة متسائلة عما يشعر به شقيقها المتوفى قبيل أسابيع، وعما يحسُّ به من بلل وبرد في قبره.

وتمثل أقصوصة (الكنز) واحدة من القصص التي تزخر

بالعناصر الكوميدية الساخرة، وبالمفارقة التي تعتمد الموقف الدرامي. فالقارئ - بلا ريب - يكتشف من الكلمات الأولى للقصة أنَّ عبد العال - بطل القصة - لم يعثر على كنز، ولا على ما يحزنون. في حين أن إخوته، وأبناءه، وجيرانه، واثقون من عثوره عليه، لذا همْ جادون في دعوته لتوزيعه عليهم حصصاً بالتساوي، كالإرث تماماً، وعندما يخاطبهم بثقة، قائلا: لا شك في أنكم تمزحون يجابهونه بصوت قويّ، واحدٍ، أنت الذي يمزح. فالفارق بين الموقفين يجلو مسألة الشكل القصصي القائم على التبايُن. ولهذا، سرعان ما يتحول الصراع فيها إلى عنف يدخل على إثره عبد العال في غيبوبة قصيرة، يبصرُ خلالها كم كان الأمر مثيراً للضحك، بعد ذلك يكتشف أنّ زوجته تذهب مذهب المقتنعين بعثوره على الكنز، وزيادة في التهكم يعدها بتقديم هدية (محرزة) وبالزواج من فتاة صغيرة تريحها في آخر العمر.

والحق أن المفارقة في قصص الريماوي متكرّرة، سواء في قصصه المطولة، أو القصيرة جداً. فثنائية الخلق، والمَحْو، محورٌ تناقضي تدور عليه قصة الوديعة، وقصة (حمورابي) هي الأخرى قصة لا تخلو من مفارقة الموقف.

وتبرُزُ المفارقة في قصة الريماوي (خطأ طبي).

فالراوي يحدثنا فيها عنْ شاعر خمسيني لم يراجع طبيبا في يوم من الأيام، ولم يتوقع أن يكون في حاجة لمثل تلك المراجعة، فهو في تعلقه بالشعر، والموسيقى، والقراءة، يظنُّ نفسه فوق ذلك، حتى إنه يتجنّب زيارة المرضى، ويكره الحديث عمن يموتون، ولا يقوم بواجب العزاء إنْ هو سمع بوفاة صديق، أو قريب، معتقدا أن مثل ذلك الواجب يرغمه على الإحساس بالانكسار أمام ذلك

العدو الوهمي - في رأيه - وهو الموت، لذا غالبا ما يؤدي ذلك الواجب - إنْ أداه - في شيء من العجلة، وغير قليل من الضيق. وقد اضطر هذا الخمسيني لمراجعة طبيب، فقدم له هذا الأخير نتيجة مطمئنة، مما دعاه للقول لابنه الذي رافقه إنّ الموضوع كان من أساسه مفتعلا، وأنه لا يشكو من شيء.ولكن الرجل ما إنْ غادر عيادة الطبيب حتى داهمه شعورٌ حاد بالألم غرق بعده في غيبوبة استدعت المثول ثانية أمام الطبيب، والمنام في مركز العناية المركزة في المشفى.فالراوي الساخر يصور لنا تناقضات الإنسان الذي لا يحْضره الموت إلا وهو في قمة الاطمئنان على حياته.

ومن قصص الريماوي، التي تقوم فيها المفارقة على المزج بين التراجيدي والساخر القصة الموْسومة بعنوان (سر العائد) فمما لا شك فيه أنّ القول بعودة الراحل مؤنس الرزاز للكتابة نوع من القصّ العجائبي الذي نعرفه في السرد القصصي، والروائي، غير أنّ مُجْريات القصة تشير إلى تناقض واضح من حيث إن المحرّر الذي يعرف استحالة عودة الكاتب الراحل للكتابة بعد سنوات خمس من وفاته، مطمئنٌّ إلى صحة المقالات التي يجدها دوما على مكتبه، فهي بخط مؤنس الذي عرفه أيام تشاركا العمل في صحيفة أخرى، وكان يتحتم عليه أنْ يقرأ مقالاته قبل أنْ تطبع. ومع أن رفاقه يشككون بأن هناك من يضع المقالات على الطاولة، وأنه لا بد من التحقيق في ذلك، غير أن المحرر يتساءل بتهكم واضح قائلا: هل فيكم من يأبى نشر مقالاته إلى أنْ تنجلي نتيجة التحقيق؟

ويمتزج المأساوي بالكوميدي في قصة أخرى عنوانها يعقوب اسمه مكتوب.

فإذا تجاوزنا السّجعة اللافتة للنظر - وهي ضربٌ من المحاكاة الساخرة - نجد الراوي يحدثنا عن رجل يتتبع أخبار الوفيات في الصحف تتبعا وصل حدَّ الإدمان.وهو في تتبعه ذاك يتساءل دائما عن نفسه، وعن نعْيه، وعن الصورة التي سيظهر فيها في الصحف عندما يسترد الخالق وديعته.

وذات يوم، وهو يحدق في إعلانات النعي الكثيرة، فوجئ بنعي رجل اسمه يعقوب السعيد. وتذكر في تلك اللحظة أنه لم يقرأ اسمه منشورا في جريدة إلا مرة واحدة، عندما نُشر نعْي زوجته، فقد ذكر في ذلك الإعلان زوجة يعقوب السعيد. يا ألطاف الله!ترك الجريدة تسقط من يده، وسمع صوت ارتطام أوراقها بالأرضية.وبدأت تلوح عليه علائم التعب، والإعياء، وكأنه يموت فعلا تصديقا لما ورد في النعي. وظل على هذه الحال، لم ينفعه تدخل الخادمة الأندونيسية التي تحاول تلبية رغباته.. وعند حضور الابن يزن، وإبلاغ الخادمة عن حال الرجل، وأنه مُتعَبٌ، وربما مريض، ويرفض تناول أي شيء مما تقدمه له بما في ذلك كوب الحليب الذي اعتاد عليه منذ مدة، سأله ابنه إنْ كان في حاجة إلى طبيب، فردَّ الأبُ قائلا: "لا لزوم للدكتور، فهل ينفع الطبيب مع من مات؟" وحين عبَّر الابن عن صدمته لهذا الكلام الذي يوحي بأنَّ والده قد أصابه الخرَف، قال هذا الأخير: اقرأ النعي. اقرأه إنْ لم تصدق، ومع أنّ الابن (يزن) واثقٌ من أنّ أباه حيٌّ، سواءٌ أقرأ النعي أم لم يقرأه، فقد جارى أباه ليكتشفَ أنّ يعقوب السعيد الذي نشر نعْيه رجل أعمال عراقي، وله أزواجٌ وأبناءٌ كثيرون.عندما قال الابن لوالده: هل أصبحْت رجلَ أعمال عراقيا؟ تنهد الأب، وقال في نفسه: أعرف أنّ الميت هو يعقوب السعيد العراقي، ولكن أليس من حقي أن

أتشاءم على أقل تقدير؟

ولا ريب أن المتأمل فيما ذكرناه من قصص محمود الريماوي يلاحظ مدى ما فيها من سخرية مأساوية عناصرها التناقضُ في مواقف الشخوص. فالذي لا يراجع الطبيب - حين يضطر إلى ذلك - تقدم له نتائج فحص، وتشخيص، غير صحيحة، مما يعرضه لنوبة قلبية شديدة بعد خروجه مطمئنا من عيادة الطبيب الفج تودي بحياته. والذي يدمن قراءة إعلانات النعي لا يلبث أن يرى نفسه في واحد منها عن طريق تشابه الأسماء فيشعر بالموت وهو حي. والمحرر المطمئن لخط الكاتب الراحل، ولوجود مقالاته على المكتب، لا يطمئنّ لنتائج التحقيق، ولا يطمئن لما يعتقده من أنّ المقالات للكاتب فعلا، أم أنها منحولة له، منسوبة إليه، من أناس يحاولون استغلال اسمه لنشر ما يريدون. ويستطيع القارئ أنْ يرى هذا في (الكنز) حيث الفروق بين الأوهام والحقائق توشك أن تنعدم تماماً وتتلاشى، فينقلب الوهم إلى مأساة، والخداع إلى ممارسة أخلاقية. وفي (نعاس) ينقلب التشبُّث بالحياة إلى موت مفاجئ لدى سليمان، وإلى راحة أبدية لدى الزوجة التي لن تعود مطالبة بإيقاظه من نومه صبيحة كل يوم.

وفي أقصوصة (مقال) لأحمد النعيمي تتمثل لنا المفارقة من خلال التضادّ الظاهري. فالصحفي الذي أمضى بضع ساعات في كتابة مقاله، وزخرفته بأنواع البديع، يختمه بعبارة "وهكذا أيها الإخوة القراء ترونَ أنَّ التدخين عادةٌ سيئة يجبُ تركها، وأعتقد أننا قادرون على ذلك ما دمنا نملك الإرادة". يكتشفُ - هذا الصَّحفي - أنه دخّن خلال كتابته للمقال علبة سجائر كاملة. والتناقضُ هنا واضح، فالكاتبُ الصحفيُّ يدعو لتجنب التدخين فيما هو يدخن

بشراهة، داعيا للاتصاف بقوة الإرادة، فيما إرادته وعزيمته خائرتان. فقد طفق يتأفف حين اكتشف أنَّ علبة سجائره خاوية، وأنّ عليه أن يُبادر لشراء علبة أخرى.

وهذه القصة مكثفة جداً. وعددُ كلماتها لا يزيد على ستين كلمة، ومع ذلك نجد في المفارقة التي تُضفي التهكم، والسخرية، على الموقف، ما يغني عن الكثير من التفصيلات، سواء تلك التي تهتم عادة بإبراز الحدث، أو تلك التي تهتم بإبراز الشخوص.

ولمحمود شقير مجموعة قصصية (طقوس للمرأة الشقية) نجد فيها قصصا قصيرة جدا تعتمد المفارقة التي يمتزج فيها الموقف التهكمي والتناقض الظاهري.

فالسيِّدة العجوز في قصة (الصَّمت) ترنو إلى صور الأبناء، والبنات، الذين تزوجوا، واتجه كلٌّ في طريق، ولم يبْق لها من أحدٍ في البيت سوى الكرسي ذي القوائم النحيلة العارية الذي لا يروق لها منظره. ولكنها مع ذلك تحسُّ تجاه ذلك الكرسي بمشاعر إنسانية، فالوحدة والصمت يحملانها على البحث عن أنيس فتجده في ذلك الكرسي، الذي خيّل إليها أنه لا يستطيع أن يكبت ضحكته طويلا فينفجر. وعندما تسْمع صوتا هو ارتطام ورقة من نبتة المدادة المتسلقة على جدار الصالون الواسع بالأرض، تكتشف - مذعورة - أن تلك الورقة" ألقت بنفسها من حالق.. بعد أنْ لم تعدْ تطيق الصمت كل هذا الوقت على الجدار." وهذا التقابل بين الوحشة والعزلة، والصمت، من جهة، وضجيج الكرسي، أو ارتطام النبتة، يعبر بوساطة التضاد عن الإحساس بالوحدة. زيادة على ذلك ظهر البون كبيراً بين المرأة والنبتة، فالنبتة تحتج على مَطال الصمت والوحدة، في حين أن المرأة لا تقوى على ذلك لأنها إنْ هي فعلت

ما فعلته ورقة المدادة، فإن ذلك يعني شيئا واحداً هو الموت. وهذا التناقض خرج بالقصة من المستوى العادي إلى آخر استثنائي يفيض بالمعاني والدلالات.. مما يدعو لتكرار التأكيد على أنّ المفارقة في القصة القصيرة جدا، والقصيدة القصيرة، لها وظيفة بنائية متكررة وهي إغناء النص بما يعوض الكثير من المضمر، والمحذوف.

ويكرّر شقير أقصوصة المفارقة القائمة على لعبة الحضور والغياب. فمثلما هي الحال في قصة (صمت) نجد الأقصوصة (غياب) تشير إلى اختفاء المرأة في أثناء الحديث عن غياب العاشق. يحضرُ العاشق بدلا من أنْ يَمْضي، وتغيب المرأة بدلا من أنْ تبقى لتأكل أعصابها الوحدة. وهذا التلاعُبُ - بلا ريب - جعل من القصة التي تعتمد على مشهد سردي قصير، لا يتعدى المئة كلمة، قصة ثرية، إذ القارئ يجد نفسه وجها لوجه أمام تناقضات الواقع الإنساني: وهذا - تقريبا - هو ما يكتشفه القارئ في قصة (لا أحد) حيث الإنسان الذي يبحث عن كلّ شيء في المدينة، فلا يجد شيئا، ثم يذاع في الناس أنهم عثروا على جثة رجل فوق الرصيف ظلَّ يبكي حزناً حتى الموت. وهذا ما يجده القارئ في قصة (طقوس للمرأة الشقية) متكررا على نحو من الأنحاء.

ففي الساعة التي تسْعد فيها المرأة لكونها تحسُّ بأنها ما تزال تتمتع بالجاذبية التي تجعل منها امرأة مرغوبا بها، لا عنها، فهيَ بشهادة بعض رفاق العمل تجعل من صباحهم ونهارهم لذيذا مثل طعم الدراق، في تلك الساعة - نقول - يطلّ ملاك الموت برأسه خلسة من مكان ما في غرفة الإعلان، كأنما يدعوها لوقف مسلسل الابتهاج. فأيُّ شيء أكثرُ دلالة على مأساة الإنسان من اجتماع الموت والسعادة في اللحظة ذاتها التي يكتشف الإنسان

فيها أنه سعيد؟ وإذا لم يكن هذا التناقض هو ما يعبّر عن الصراع اللحظي في حياة البشر، فما الأداة التي يستطيع الكاتب استخدامها للتعبير عن هذه المأساة؟

وتجْمعُ المفارقة في قصة سعود قبيلات (حلم) بين الواقع واللا - واقع.

فالسجين الذي تضيقُ به زنزانته يرى فيما يرى النائم طفلا يحتضن رأسه، ثم تتحول هذه الرؤية إلى ما يشبه الواقع حين تتحوّلُ الزنزانة عبْر ابتسامة الطفل، وهدْهدة السَّجين، إلى وادٍ مليء بالشجر، والمياه الصافية، الرقراقة، وخيوط الشمس المتساقطة من خلل الأغصان، وأغاريد العصافير.. ولأنَّ السجين يندمجُ بالحلم، ويحرك شفتيه مبْتسماً، تتطايرُ من مخيلته تلك الصورة، ليستيقظ على صدمة الواقع، فإذا بالزنزانة تضيق، وتضيق، حتى ليكادُ يحسُّ فيها بالاختناق. ولولا هذا التضاد في الموقف لكانتْ القصة التي لا تتعدى في الطول صفحة واحدة، أو بعض صفحة، فقيرة من حيث المبنى والمعْنى؛ فالمفارقة التي انتهت بخاتمة بارعة أغنت النصَّ، ومنحته الكثير من العمق.

وفي قصة له بعنوان (وحدة) يجمع الكاتب جمْعاً غريبا بين شعور المختفي المتواري عن الأنظار خشية الاعتقال، والإحساس العارم بالأنس الذي تسببه له عصفورة- ولعلها من باب الرمز- تحطّ على نافذته الصغيرة كلَّ يوم، ويجد فيها ما يبحث عنه من الاستئناس، وتجنب الشعور بالعزلة، والوحدة. ذلك لأنّ ثمة من يحذره دائماً ممَّن ينوون إيقاع الشر به، فهم دائبو البحث عنه، لكنَّ سجين المخبأ - إذا جاز التعبير - سرعان ما يفاجأ، وهو في قمة الشعور بالانسجام مع العصفورة المغردة، بالسماء تكفهرُّ، وينوء

الشمس يتلاشى، وبالعصفورة تطير مذعورة. وهكذا عبّر الكاتبُ بهذه المفارقة البارعة، وبطريقة غير مباشرة، عن وقوع المحذور، وسقوط السجين البيتي بأيدي الباحثين عنه، المتربصين به. ولو لجأ الكاتب إلى الطريقة المباشرة، من غير المفارقة الدرامية هذه، لأصبحت القصة فجة، لا سيّما وأنها من القصص القصيرة (جدا)، التي لا تتضمن حكاية، وحدثا ذا بداية، ووسط، ونهاية.فالمفارقة، في مثل هذه الحال، تضفي عليها شيئا من الشاعرية، فتغالب، في دلالتها وبنيتها الفنية، القصيدة القصيرة.

وتتكرر فكرة الخلط بين الواقع والوهم في قصة أخرى له بعنوان "حصان" فالحصان الأصيل تنتابه مشاعر كتلك التي تنتاب إنسانا معتقلا في سجن بلا أيّ جرْم ارتكب، فيقرر- الحصان- التمرد على سياج الحظيرة التي يُربط فيها، ويعلف، ويسقى، معززا مكرّما، ثم يضع حوافره الأمامية في الأرض، ويجمح محطما الأبواب، منطلقا في البرية، مستمتعا ومنبهرا بشعور الحرية الذي داهمه وهو يسبح في الفضاء، لا يلوي على شيء. لكن مالك الحصان الذي يمتلك أحصنة أخرى، وجياداً أكثر أصالة، وأعرق نسبا، لا يرضيه هذا الشعور، الذي يتمتع به الحصان الجامح، فيهرع إلى بندقيته، ويلحق بالحصان، ثم يطلق عليه النار ثلاثاً فيرديه صريعا.وهكذا ظنّ الجواد المسكين أنّ ما كانَ ينعم به من تحرّر بعد أن حطم السلاسل والقيود، ورفرف بأجنحته في فضاء الحرية الواسع، هو نهاية المطاف، ولم يكن يعلم أن الموت له بالمرصاد.وبهذه النهاية- مقابل تلك البداية - أضاف للقصة، لا عنصر المباغتة المرجوة حسب، بل أيضاً أضاف إليها الكثير من الإتقان الفني الذي يعزز ما فيها من شاعرية.

ويتكرر ذلك في قصته الموسومة بالعنوان "مواطنون صالحون"، وفي قصص "بعد خراب الحافلة".

في مجموعة (الوشم) لهند أبو الشعر ثمة مفارقاتٌ كثيرة تذكرنا بوضعية بنائية استقلت بها القصة القصيرة.

ففي قصة لها بعنوان (اليقظة) يخبرنا الراوي بلقاء يحدث بين رجل - فنان - وامرأة. وكان الفنان قد أنجز لتوه رَسْما (بورتريه) للمرأة التي يحلم بها منذ زمن. ولاحتْ له المرأة نفسها فجأة أمام اللوحات وهي تتجول في المعرض الذي تم افتتاحه في المركز الثقافي. أما الحوار الذي يدور بينهما فهو من جانب واحد هو الفنان الذي يحدثها وتستمع إليه ويصر إصراراً شديداً على ضرورة أن تكون له، فهو الذي رسم اللوحة بعد أن تسربت بطيفها في عروقه، وسطعت مثل نجمة لامعة في أحلامه. ولن يقوى على فراقها لحظةً بعد الآن. ثم تقرر المرأة التي لم تعرف الفنان من قبل الهروب، وهو يهددها بالقتل إن هي تركته، وأنه سيلحق بها إلى أي مكان في العالم. وحين ركض خلفها، وهو ينادي بأعلى صوته، فوجئ حارس المركز، الذي راح يؤكد له بأن أحدا لم يزرْ القاعة التي ظلت طوال اليوم خاوية، والأضواء بقيتْ مطفأة.

هذه القصة يندمج فيها الوهم، أو الحلم، بالواقع.

فالفنان رأى السيدة في الحلم، ولكنه ظن ما رآه واقعا، فتصرف على أساس أن السيدة ذات الثوب الأزرق انبثقت أخيرا، وأن عليه ألا يدعها تفلت من يده، لكن الحارس أيقظ الرجل الحالم في موقف يثير التهكم والسخرية من الفنان الذي ظل وحيدا سحابة نهاره بين لوحاته التي لم يشاهدها أحد ذلك اليوم.

وفي قصة لها أخرى بعنوان (الساعات) يداهم البطلة الوقت

وهـي تتهيـأ للقـاء بصديقهـا بعد الدوام. كانت تريد لقاءه بأبهى زينة وأجمل حلة، غير أنّ ما بقي عليها هو اختيار الساعة المناسبة. وفي تلك اللحظة تكتشف أنّ لديها ست ساعات تتلألأ بوميضها الفضي. فتتذكر الزمن الذي يلاحقها مثلما يلاحق الآخرين.. ودقات الساعة تتوالى في إيقاع سـريع لاهثٍ فحيثما التفتت وجدت أمامها سـاعة تذكّرها بإيقاع الزمن المُتسارع.. في غرفة النوم.. في الصالة.. وفي السـيارة، ويتحول جل ما حولها إلى ضجيج لا يُسـمع منه سـوى دقات السـاعة تدوّي في تتابع سـريع جداً. وعندما رأت، وهي في طريقهـا إلـى العمـل، واجهة أحد المحلات الخاصة ببيع السـاعات تتوقف لا شـعوريا أمام الواجهة التي تصطف فيها مئات السـاعات الفضية اللون، ثم تبادر البائع المندهش:

- أريد ساعة. أريدها حالا. أرجوك.

فالقصة مثلما هو بيّنٌ، وواضح، تقوم على موقف لا يخلو من تناقـض ظاهـري، فالبطلـة التـي تكاد تنفجر غيظا عندما ترى جل ما حولها يذكرها بالزمن ومروره السـريع، وبأنها لم تعد تسـمع سـوى نبض الوقت اللاهث، متجسـداً في دقات آلة الضبط (السـاعة) مع ذلك، وبدلا من أن تحطم الساعة أو تلقي بها في صندوق للقمامة، وبـدلا مـن أن تقلـع نهائيـا عـن النظـر في السـاعة التـي تلتف حول معصمهـا الرقيـق، تتعجّـل البائـع لتحصل على سـاعة جديدة.فكأننا بالكاتبة تريد أن تتهكم من طبائع الناس الذين يلومون الزمن كثيرا كلما حزب الأمر، ويشـكونه مر الشـكوى، ويعبرون عن الحسـرة كلما تذكروا ما مرّ بهم من وقت دون أن يشعروا بمروره، إلا أنهم ما ينفكونَ يرقبون أيَّ شيء يمكن أن يجدوا فيه معيارا للزمن بما في ذلك الأجندة، والساعة. والبطلة في قصة الساعات لا تعدو أن

تكـون واحـدة مـن هؤلاء الذين يتسـم موقفهـم من الزمن بالتناقض العجيب، والتنافر الغريب.

وقصـة (الرهـان) تعتمـد هـي الأخـرى علـى تصويـر تناقـض الإنسان في أداء لا يخلو من تهكم وسخرية على الرغم من مأساوية الموقف.

ففيها تصور الكاتبة هند أبو الشعر مشـهداً لسـباق يراهن فيه المشـاركون علـى خيـول، فالمتكلـم يراهن علـى فـرس هي العنود، وذلك شخص يراهن على حصان يسمى الرعد، وثالث يراهن على جواد يقال له العاصفة. في حين أن شـخصاً واحد لا يراهن على أي من تلك الخيول، ويسمعه الراوي، وهو يقول، مؤكداً:

- كلها خاسرة. رهانٌ لا معنى له.

واللافت للنظر أن الحضور يستديرون نحوه، هاتفين بغضب: خائن، خائن، اذهبْ إلى الجحيم. ثم يخرجونه من المضمار. فيما السباق يمضي، والكل يركض، العنود، والرعد، والعاصفة، والحناجر تركض في موازاة تلك الخيول، والعرق يتصبّبُ من الجباه، والبعض يسـقط معفـرا بالغبـار، ومـع ذلـك لا أحـدَ يربـح، ولا أحدَ يخسر، والرهان لا ينتهي.

يتضح التضاد الظاهري من اتهام المشتركين في السباق صاحب الرأي المختلف بالخيانة العظمى، وإخراجهم له من المضمار، هذا مع أنهم يقررون أن هذا السباق كغيره لا يأتي بأي نتيجة ولا يتوقف. فعبر هذا التناقض، الذي لا يخلو من مفارقة ساخرة، توجه الكاتبة النقد إلى الكثير من ممارسات المجتمع، فهو يصرُّ على الشيء على الرغم من يقينه بأنه لا قيمة له، ولا فائدة.

ومن أبرز المفارقات الساخرة في قصص هند القصة الموسومة

بعنوان (إنقاذ). ولا ريب في أن من يقرأ هذه القصة سيقول لنفسه أيـن هـو الإنقـاذ فيهـا؟ فالنتيجة التي انتهت إليها من تروي الحكاية القصيرة جدا فيها هو أنها بدلا من أن تلقى السلامة على يدي المنقذ المخلص يتهيأ هذا المنقذ لكي يجهز عليها، ويُصفيها تصْفيةً جسدية بفأس الحقّ الذي لا شك فيه ولا ريب أنها لامعة ونظيفة وحادة، ولا تتـرك ألمـا عنـد الاسـتعمال.والقصة لا تختلـف عن الكابوس، فالراوي، أو الراوية، يتهيأ لها أن قامتها الطويلة ستمثل مشكلة لمن يدفنونهـا حيـن تمـوت، فالتابـوت لن يتسـع، وكذلك القبر.لذا يلجأ القوم إلى حلّ يذكرنا بسـرير سـربروس. وهو أن يجتثوا من قامتها المديـدة الجـزء الزائـد عـن امتداد التابوت أو القبر باسـتخدام فأس لامعة ونظيفة. وفي الأثناء يتهيأ للساردة أنّ المنقذ يقترب منها قائلاً لا تخافـي يـا عزيزتـي. يقـول هـذا وهو يمد يده بالفأس الحادة مثل مقصلـة تتهيـأ لتنقـضّ عليهـا من جهة الرأس. في هذه الحال يتضح التناقـض، فمـن أيـن يأتـي الإنقـاذ؟ أهو من إبعاد شـبح (المزعجة) و(الملعونة) أم من اليد الفولاذية التي تداعب الرأس؟ أم من الفأس الجديدة التي يوحي لمعانها بأنها أحدّ من الشفرة؟

والقصـص التـي تقـوم لديها على المفارقة كثيرة، منها بطاقات تأتـي مـن بعيـد، التـي تجمـع بين شـقيقين هما حسـن، وهالة، التي تكبره بعشـر سـنوات، ومع ذلك يحاول أن يقنعها بأن الكلمة في البيـت هـي كلمتـه، ولـذا يطلـب منها التوقف عن العمل لأن زميلها الذي يشترك في دورة باليابان يرسل إليها بطاقات بريدية شأنها في ذلك شأن زملائها الآخرين في المؤسسة. وعندما تذكره بأن راتبها الذي تتقاضاه هو الذي ينفق على البيت يتراجع فيما يشبه العدول عن الشخصية الآمرة إلى شخصية أخرى تذعن للظروف. وفي قصة

لها أخرى بعنوان (مظلة) يجتمع إحساس المرأة التي تنتظر الباص منفردة تحت المطر بالحاجة إلى من يشاطرها الشعور نفسه: شعور الوحدة، والشاب الذي يحمل المظلة هو الآخر يعاني الإحساس بالوحدة فينضم إليها وتقترب منهما الروحان، ويجتمع وحيد بوحيدة للحظة من الزمن: أنفاس عطرة، وصوت رخيم عذب، وحنين نزق، وكلام عن المطر. هو يقول: إنه لا يحبُّ المطر لأنه يجعل الشوارع تهدر كالنهر المجنون، أما هي فتحبه لأنه يغسل الأعماق الغائرة.

ومثلما نشأت اللقيا بينهما على عجل وفي لحظة أضيق من سم الخياط، افترقا في لحظة أشد ضيقاً "عندما فتح فمه كان ضجيج الباص العام يصمّ الروح، ويقتل وجيب القلب". لننظر كيف تغير الرجل: "سارعت إلى الباص تاركة الفرح ينسلّ من فؤاده على إيقاع الشعور بفقدان المرأة. ظل المطر يغسل شواطئ أعماقه الغائرة، ويفيض مبللاً عروقه الجافة، ويهز شغاف الروح".

فالتضاد هنا ليس في موقف الرجل والمرأة من المطر إنما التضاد في التحول المفاجئ لدى الرجل نفسه من المطر، فقد بدأ يدرك أن روحه تشفّ، وتغدو نقية، بفضل الأمطار التي تغسل شواطئ الروح.

وثمة قصة لسامية العطعوط تشبه قصة (مقال) التي مر ذكرها في السابق، وهي قصة (القاعة). فالراوي السارد للقصة المضطلع بدور رئيس، يتحدث عن أحد الخطباء السياسيين فيصفه تارة بالديماغوجية، وإطلاق الشعارات، أو اختراعها في أكثر الأحيان، وتارة أخرى يصفه بالكذب، وأن ما يقوله لا أساس له من الصحة، وحتى عندما يسأله ذات يوم عن أقرب الطرق لتحقيق الهدف، يتجاهل السائل والسؤال وسط التصفيق.

وعندما تتاح للراوي فرصة الوقوف في موضع الخطيب، واعتلاء المنصة، والاستمتاع بتصفيق الجمهور العريض الذي لا يعرف لم يصفق، يوجه إليه السؤال ذاته فلا يتجاهل السائل تجاهل الخطيب السابق، لكنه يكتفي بالقول: "جميع الطرق تؤدي إلى روما يا بني" ثم لا تدوي القاعة بالتصفيق. فالتناقض الظاهري في القصتين يعبر بطريقة غير مباشرة عن زيف من يلبسون لباس الواعظين، والمرشدين الموجهين، فيلقون بكلمات، ويكتبون المقالات، ينصحون الناس بما ينبغي عليهم أن يفعلوه، وينْسَوْن أنفسهم، فهم غارقون في التزييف حتى الأذقان.

وفي قصة لها أخرى بعنوان (الملاحقة) يجتمع الوهم الذي يبلغ حد التماهي باليقين، مع الواقع الذي يتكشف عن سراب خادع تحاول بطلة القصة أن تتسلى به، أو على الأقل أن تتندر بها أمام صديقتها الأمينة على أسرارها. فهي تدعي أنَّ واحدا بعينه يلاحقها باستمرار ولا يكف عن الملاحقة.. في الطريق.. في العمل.. وفي كل مكان، إلى الحد الذي باتت فيه تخشى على نفسها منه، وتريد الخلاص إما بالكف عن الملاحقة، أو بأخذها معه، فقد باتت تكره الانتظار. ترى أهو عاشق أم مخبر؟ نحن في الواقع لا نعرف، لكنَّ صديقتها تتطوع لمراقبة هذا الملاحق المزعوم لعلها تعرف من هو، وماذا يريد، وما هي غايته، لتكتشف بعد تتبعها أنْ لا أحد يلاحق الفتاة.

وعندما سألتها صديقتها التي تتوق للخلاص من شر الملاحق تبتسم الأخرى في ذهول، وتلتزم الصمت، لأنّ أحدا لم يكن في الواقع يلاحقها، وهذا ما تأكد لها بعد التحقيق والتحري. فباختصار شديد تهتزّ الفتاة الأولى رعباً من شخص لا وجود له، في حين

أن الثانية تلوذ بالصمت بعد أن تكتشف ما تغرق فيه صديقتها من خيال مريض.

في سفر الرؤى لبسمة النمري نجد قصة قصيرة بعنوان (قصة) تدور حول مريضة تحتضر، والمفارقة فيها هي رصد التناقض بين موقف الطبيب الذي يئس من شفاء المريضة لذا ينتظر أن تفارق الحياة بصبر نافد، وموقف المريضة التي تتململ كلما أوشك الطبيب أن يطمئن لمفارقتها الحياة. والشيء الذي يبقي المريضة حية هو اعتقادها أنّ قصة الأمير الذي استطاع أن يبعد شبح الموت عن حبيبته بقبلة منه إنما هي قصة تعنيها هي، إنها الحبيبة التي تنتظر الأمير. لكن الطبيب يفاجئها بقبلة توردها موارد التهلكة على الفور، مستعيدا القصة بصياغة جديدة بالطبع. لقد اتخذ الطبيب من نفسه بديلا للأمير المنتظر، ومن الموت بديلا للحياة المستعادة، ومن الخلاص بديلا للتواصل والحبّ. فالقصة عن طريق التناقض الساخر عكست العلاقات، ورمزت بذلك للكثير من التشويه الذي يمثل الطابع السائد لحياتنا عوضا عن أنْ يكون الطابع النقيّ، والصادق، هو الذي يميز هاتيك العلاقات. وفي قصة لها أخرى مكثفة جدا بعنوان (أسرار) نجد الفتاة التي تروي القصة ترى الكثير من الوجوه التي يرسمها المطر المتساقط بغزارة على الزجاج، تظهر الوجوه، وتختفي، وهي بين ذلك وذلك توحي بالكثير من الأسرار، لكن الوجه الذي تنتظره هو وحده الذي لا يظهر. فالتضاد هنا ماثل في أن الظهور، والغياب، يمثلان النقيض تماما لما تريده الساردة، مما يشحن الأقصوصة بالتوتر. ولا ريْبَ في أنّ مثل هذا التوتر أغنى القصة عن الكثير من التفاصيل. وفي قصة (من؟) نموذج إنسانيٌّ تمزقه الرغبة في تمييز الواقع من الصورة. فبطلة القصة حين

تنظر في المرآة مبصرة ذاتها تشكُّ فيما إذا كان الوجه الذي تراه هو وجهها فعلا، وعندما تدير ظهرها للمرآة، تكتشف أن ما رأته منها يبقى على ما هو عليه. وعندما تقوم بتحطيم المرآة، تكتشف أنها هي من تتكوم حطاما على الأرض. فمحاولة البطلة لاسترجاع يقينها الذي أفلت منها يُغْرقها في مزيد من اللايقين.

ومثل هذه القصة: الحكاية القصيرة جدا التي بعنوان (عَجْزٌ) ففيها تخفقُ المرأة في إسكات طفلها الذي يبْكي بقوة، على الرغم من أنها ألقمته ثديها مُهدْهدة، وغنَّتْ له طويلا، وقامت بترقيصه على أنغام التراويد، وبذلت الكثير، لكنَّ الطفل يظلُّ يبكي إلى أنْ تبدأ المرأة نفسها بالنشيج، فيتوقف عند ذلك عن البكاء. ترى ألا يوجد فارق في لغة الحياة بين البكاء والصمت؟و ألا يوجد فارق بين الحياة والموت؟ هذا التناقض الذي تقوم عليه القصة لا يعني إلا هذا. فنحن نعيش في عالم قلق، نادرا ما نستطيع فهمه، والكشفَ عما فيه من ألغاز، وأسرار خفية. والقصة - هكذا - منحتها المفارقة قدرة على الانفتاح على أفق واسع من المعاني على الرغم من أنّها من أقصر القصص.

وفي (غابة) التي تقع في نحو مئة كلمة، نجد وصفا شائقا كأنه شعر ينقصُه الوزن، وهذا الوصف يجعل القارئ مثل بطل القصة، منبهرا بالغابة، وبما فيها من الطبيعة الخلابة، والجمال المدهش، وعلى طريقة المفارقة باستخدام التناقض نكتشف وجود العقرب الذي يلسع الراوي، فيهتم - بدوره - في التخلص من آثار اللسعة: "أمتص السمّ من يدي. وأبْصُقه. فعلا. إنها غابة" فهي حكاية تذكرنا بالمثل المعروف عن وضع السم في الدسم. وأي شيء أدعى للتعبير عن تناقض الحياة الصارخ من مثل هذه الغابة التي

تجمع بين الجمال السامي والأذى، الذي يتمثل في لدغة أفعى مثلا، أو لسْعة عقرب. وهذه المفارقة، بلا ريب، أفادت القصة كثيرا، وجعلتها تعبيرا غير مباشر عن رؤية القاصة لعالمٍ لا أمان فيه، ولا اطمئنان.

وقد يطول بنا الأمر إن نحن حاولنا البحث فيما عسى أنْ تفيده المفارقة في تمتين العلاقات البنيوية في نسق القصة القصيرة أو القصيرة جداً، وتحويل هذا النسق الشكلي في الغالب إلى نسق غنيّ بالمعاني التي يحتاج التعبير عنها للكثير من التفصيلات. وقد اتضح لنا أنه بمقدار ما تعتمد القصة على التكثيف، يزداد اعتمادها على المفارقة، تماما كالقصيدة القصيرة. ويبدو أن الاختزال، الذي يتميز به بناء القصيدة القصيرة، والقصة القصيرة، مرتبط ارتباطاً وثيقا باللجوء إلى لغة المفارقة، لما فيها من الإشارة المكتنزة، واللمحة البارعة، من حيث إنها تقرب للقارئ الشعور بخاتمة القصة، وما فيها من وجهة نظر توصف عادة بالمغزى. ترى هل ينفتح النوع أو الجنس بكلمة أدق على بعض ملامح جنس آخر من الأجناس الأدبية؟ لإجابة عن هذا السؤال الذي ألمحنا إلى جانب منه فيما سبق نتأمل في الفقر الآتية مظهرا من مظاهر انفتاح الأجناس حيث الغنائي والسردي يجتمعان في القصيدة.وهذا المظهر ينم على تضافر جنس السرد وجنس النظم.

الغنائي والسردي في القصيدة

كثيرا ما أشير في الفصول السابقة إلى تباين الغنائي والسردي، فالغنائي يعبر عن ذات المبدع فيما يعبر السردي عن الأشخاص، والغنائي ذاتي فيما السردي موضوعي، والغنائي موزون يعتمد إيقاع

التكرار فيما السردي لا وزن فيه ويعتمد إيقاع الاستمرار والغنائي نظم فيما السردي نثر. وقد ذكر غير واحد منهم هارتمان ومنهم نورثروب فراي ورينيه ويلك أن الأدب الحديث عامة والشعر منه على الخصوص يتجه نحو تراسل الأنواع وانفتاح بعضها على بعض، وتثير تجربة حسب الشيخ جعفر الكثير من القضايا، وتطرح العديد من الأسئلة التي تتصل بالأسلوب الشعري، والإيقاع، وامتزاج الأداء السردي بالنظم الغنائي، وتعدد الأصوات، والتعبير غير المباشر عن المعنى، والغوص في التراث العربي والإنساني بحثا عن الأقنعة والنماذج الأسطورية وتوظيفها في الدلالة على بعض رؤى الشاعر وأفكاره، وتشخيص المشاعر الدفينة بأداء تلتقي فيه شعرية الحكاية بالدراما والموسيقى.

ومن يقرأ أعماله الشعرية لا بد أن يلتفت إلى قصائد ليست قليلة يسعى فيها إلى تكوين حكائي، سردي، لا يفترق أبدا عن الأداء الغنائي، فهو، بالقدر الذي يصف فيه المشهد الحكائي، ويعدد متوالياته، وكأنه يكتب قصة قصيرة، أو فصلا من رواية يتخلّله السرد والحوار والتحليل، نجده ينحت هذا البناء من تعبيرات موسيقية يتنامى فيها الإيقاع ويتجلى عبر حركة البناء، وجروس التراكيب، والألفاظ. ففي قصيدة (أوراسيا) يستهل الشاعر نصه بهذه الحركة التي تجمع بين رؤية المكان، والإيحاء بالزمن، واندفاع الكلام في هيئة (منولوغ) درامي متصل:

أرى الحافلات الأخيرة تهجر موقفها
أرتدي معطفي، وأغادر غرفتي
البهو منطفئ، والخفيرة تنصحني
أن أغطّي رأسي خوفا من البرد

أشكرها مسرعا
أتوقف عبر الحديقة
أسمع خطوا بطيئا ومقتربا
أتبينها في الضباب الخريفي.

فهو بهذه التراكيب التي يتسق بعضها خلف بعض دون استخدام أي أداة من أدوات العطف، أو الربط، مع تكرار الفعل المضارع التخييليّ: أرى/ أرتدي/ أغادر/ تنصحني/ أغطي/ أشكر/ أتوقف/ أسمع/ أتبين/ جعل المشهد السردي ينمو في تداعيات صوتية، مترابطة موسيقيا، تشعر القارئ بأن ما يجري جرى في زمن تفسره عودة الشاعر إلى زمن سابق في التركيب السردي الآتي:

منذ أسابيع، أرقب نزهتها عبر نافذتي
وجهها مثلما كان يوقفني
غامض الهمس، في صورة المتحف
الريح ساكنة،
والحديقة تصغي.

كأن الشاعر يبدأ قصيدته من لحظة زمنية تستدعي لحظة أخرى سابقة أو عابرة، قبل أن يمر وقت يلتقي فيه (المتكلم) بالسيدة التي خرج للقائها، فيجري بينهما الحوار الآتي:

إذن جئت.
فلنتجوَّل قليلا
ولكنني في الحديقة منذ أسابيع
أرقب مصباحك المتوهج،

دون المصابيح.. أمْ..
كنتَ تجهل موعدنا المتكرر؟

هـذا حـوار كأي حـوار يجـري فـي قصة بيـن اثنين من أبطالها لكن الشاعر يحافظ في الوقت نفسه على نسق البناء الشعري، لذا تقوم لفظة (أسـابيع) بدور همزة الوصل بين هذا الحوار والمقطع الاسترجاعي السابق. ويأتي الكلام على الموعد في الإجابة ليصل بين هذا الجزء من الحوار وقول المتكلم الرئيسي في القصيدة:

أعرف موعدنا
غير أني أخشى اختفاءَك.
أكره أن يتبدد وجهك في الضوء

وعلـى هـذا النحـو تأتـي كلمـة "يتبـدد وجهـك فـي الضـوء" لتركيز الانتباه على غنائية القصيدة، وشاعرية الحوار، لأن الانزياح الأسلوبي في "تبدد الوجه" يفصح عن أن الغلو في المبنى السردي لـم يبلـغ حـد إلغاء "الشـعرية" والإغـراق في الأداء النثري. وعندما يصل الحوار بين العاشـقين ذراه يفسـح الشـاعر للمتكلم أن يلتفت إلى المكان، فيصف ممشـى الحديقة، وما يغطيه من ورق الشـجر اليابـس، ويصـف الخطـى البطيئة المتخافتة، والباب، ووجه الخفيرة الذاهل، وهي تحدق بالمرأة. ويصف المتاحف والحرير (الدِّمقس المموّج) والزينة، وما شابه ذلك، لينحسر الوصف تاركا للحوار أن يستولي على بنية المشهد الشعري:

نشرب شيئا؟
ونسمع شيئا
أتعرف؟ شربي المفضل هذا النبيذ الجنوبي

لكنه قد تغير

أعلم. لن أتجرع إلا قليلا

وقد أتناول كوبا من الشاي

لكنني لم أرجل شعري

أتسمحُ؟

هذا الحوار يوشك أن يكون نثرا، لولا أن المتوالية السردية بعده أنقذت القارئ من هذا الإحساس الخادع بالنثرية، فإذا بالقصيدة تتحول إلى حلم، أو رؤيا: أيقظني صاحبي/ إذن كان عندك ضيف/ أرى كوبها مثلما كان لم تتذوق سوى قطرات/ وأنهض، أبحث عن أثر غير هذا الشذى المتخلف من أعصر غابرات/ وأرقب موعدها كل يوم/ . فلم تتجاوز المشهد والبنيات السردية والحوارية المتقدمة مساحة الحلم، وتغدو لعبة المزج بين الأنا والآخر في القصيدة دليلا على تلاشي الفروق بين اليقظة، والمنام:

أواجهها برهة في المعابر

مسرعة، أو أصادفها في المطارات،

تدرك طائرة غير طائرتي،

أو تحدق بي عند موقف باص

ويتكرر الحلم، ويتكرر اللقاء. وهو تكرار يذكرنا بواحدة من أهم خصائص النص الشعري لا السردي. فعندما يلحظ القارئ أن وحدة من القصيدة تتكرر حينا بعد آخر يدرك أن ما يتلقاه من الشاعر بناء متماسك عبر تلك الأجزاء المتكررة التي تؤدي دورا في الانتقال من إحدى مراحل النص إلى مرحلة أخرى:

هل تعلمت في مدن الناطحات

التقلب في الحب.

عفوا.

ولكنني لم أعد أتذكر

والموعد المتكرر؟

تضحك دون اكتراث،

وتنشر فوقي مظلتها

(إنني الآن غارقة في مشاغلي المنزلية.)

وهذا النوع من الاتكاء على السرد والحوار فيما يشبه الاقتراب من الحكاية يتكرر في أعمال حسب الشيخ جعفر، ولا سيما في قصائد مجموعته (الطائر الخشبي) وفي مجموعة (زيارة السيدة السومرية) ولكن في المقابل ثمة تركيز شديد، وواضح، على القصيدة (الغنائية). التي تقصي عن نسيجها اللفظي، والتصويري، أي إشارة إلى زمن حكائي، أو حوار ثنائي يتم بين الشخوص مثلما يحدث في الأداء القصصي. وهو في هذا الضرب من القصائد لا يتجاوز التعبير عن الإحساس، أو الشعور، بصور متكررة، وفي نغمة متدرجة تؤدي إلى نمو الفكرة، أو الصورة، أو الخاطر الانفعالي. فهو في (جذور الريح) ينطلق من تمجيد الأنموذج، أو المثل الأعلى، الذي تجد الجماعة على يديه الخلاص من الفقر، والألم، والجوع:

عائد أنت إلينا

نخلة فرعاء تمتد علينا

راية نجدية ملء يدينا.

عائد أنت إلينا
حيْدرا أو عقبة
تمتطي الريح خيولا متربة
قبضة تنزع يوما خيْبرا
تمتطي الريح إلى حطين مهرا أشقرا

فهو في خطابه الجماعي هذا يكرر التعبير عن أمل الجماهير بعودة المنقذ المخلص، أو بظهوره في صورة الفارس المحرر صلاح الدين أو غيره كالفاتح عقبة بن نافع، في مقاطع شعرية تغلب عليها النبرة الغنائية والتنغيم الذي يشي بحلاوة الجرس، ووضوح الموسيقى، مستفيدا من التكرار الصوتي، ومن التقفية المتوالية. وهذه النزعة الغنائية نجدها بوضوح في قصيدة أخرى يستهلها بالإشارة لتداخل صوتين: أحدهما نداء، والآخر جواب عن ذلك النداء:

كلما ناديتُ ذلك الجرف عاد
صوتك الخابي مع الريح، وأمطار الرماد
ومع القش الذي غشّى الوهاد
وطيور كمناديل الحداد
بحة الهائم في نهر البكاء
تقتفي خطوك في كل مساء.

فهو لا يفتأ يردد في القصيدة "النداء والصوت" مستغلا قافية واحدة تتكرر من حين لآخر، فيجعل تكرارها اللافت من قصيدة الشاعر "الحداثيّة" قصيدة تقرب من الشعر القديم بموسيقاه الصافية، وتردد إيقاعه الواضح:

أيها العائد في ليل النهار
لا تدق الباب، فالباب جدار
أيها القش الذي بعثر في الوجه كذرات الغبار
إنه القش المثار
ذلك العشب المندى بالمطر.

فنحن نحس بأننا إزاء قصيدة لا تفترق إلا قليلا عن القصيدة العربية ذات الشطريْن. وحظ شعره من الدفق الغنائي حظ وافر، وهو لهذا يشعر القارئ بأن ما في لغته من الحداثة لا يغلب على ما في قصيدته من أصالة تجعلنا نصغي إلى القديم في الجديد المعاصر:

تحير الدرويش بين عالمين
محترق اللسان واليدين
كجذع نخلة قديم
منجرد عقيم
يشد عينيه إلى الوراء
لا شيء غير حفنة من زبد البحار
وما تثير الريح من غبار

وهو بما التجأ إليه من تكرار النداء في أوائل الأبيات، وما اعتمده من جناس الاستهلال في المقاطع، يجعل من قصيدته قصيدة ذات بناء متناغم ليست الموسيقى فيه مفروضة عليه من الخارج كموسيقى القوالب. فأنت تلاحظ وقع التكرار في ليس وحرف الجر (من) والنداء: يا قاعدا، يا حائرا. والفعل التخييلي (يجف) و(يمد) في الأبيات التالية لتستخلص ما لهذا التكرار من أثر في الزخرف الإيقاعي:

كطائر حط، وَفَرَّ، دون أن تدركه يدان

فليس من ثمالة في القَدَحِ

وليس من طعم على الشفاه، واللسان

من فرح، أو ترح

يا قاعدا، مسافرا

يا حائرا

يجف كالعشبِ على قارعة الطريق

يمد كالشحاذ راحتيه بالسؤال

مستجديا برودة الظلال.

يضاف إلي ما ذكر من تكراره بعض الكلمات، والحروف، والصيغ، التكرار النابع من التقفية: القدح، الفرح، الترح، يدان، لسان، مسافرا وحائرا، السؤال والظلال، مما يجعل النسيج الصوتي في هذه القصيدة نسيجا متشابك الخيوط. فالخارجي منه يعاضد الداخلي ويؤازره. كذلك الداخلي من الأصوات يتطلب الخارجي ويستدعيه، وينشده.

ونلاحظ الإيقاع الرخيم في قصيدة له عنوانها: "غمامة من غبار" فعلاوة على استخدام الشاعر لوزن الوافر في القصيدة بما يتيحه هذا الوزن من تناسق المقاطع، ووفرة ما فيه من الحركات، فإن التزامه بالقوافي ذات الرّنين: يتبعني، السفن، كفني، وطن، والبدن، ويتركني.. وتكراره لقوافي مفخمة: الغرق، الورق، يأتلق.. وسواها كثير مما يشيع في القصيدة طابع الانسجام الموسيقي، والإتقان الصوتي:

أعانقه فما ألقى سوى بدني
وأعتصر الحجار كطائر الوسن
يحط عليَّ، يحملني
وعبر زجاج مقهى غائم،
بالتبغ يشتلني
كنار في هشيم العشب تعصف..
وجهك الذهبي يتبعني

والحق الذي لا مِريةَ فيه أن قصائد حسب الشيخ جعفر، ولا سيما القصيرة منها، تخضع لبناء صوتي وموسيقى يتحرى فيه الشاعر الإتقان الذي يصرف القارئ أحيانا عن التفكير في المعنى. فتغدو القصيدة بمؤثراتها النغمية كأن معناها في مبناها الإيقاعي، الذي يزهو بعناصر من التكرار والتجانس الصوتي الداخلي، والتركيز على مقاطع ذات تنغيم واضح باستخدام الصوائت استخداما لافتا للنظر، كتركيزه الشديد على الياء في كلمات: توحدي، تشردي، قديم، يتيم، ندي، مريرة، وضريرة، وبديع، وربيع. مع ما في هذه الأمثلة من توقف على مقاطع طويلة مزدوجة الإغلاق: مريرة، ضريرة، أو مقاطع طويلة محكمة الإغلاق، كما في بديع، وربيع، وقديم، ويتيم.. يضاف إلى هذا توازن دقيق في عدد التفعيلات. باستثناء بيت واحد ضوعف فيه العدد:

أغوص في توحدي
أبحث في تشردي
عن نخلة ومسجد قديم
يأوي إليه مثلما العصفورُ وجهي الضائعُ اليتيم

فجرعة من كوزه المبْترِدِ

وحفنة من تمره النديّ

كنزي الذي وجدته

كنزي الذي فقدته.

وتمتينا للأواصر التي تشد خيوط النسيج الإيقاعي في القصيدة نجد الشيخ جعفر يلجأ إلى المفارقة اللفظية، وهي تناقض ظاهري يعبر من خلاله الشاعر عن شيء لا تناقض فيه. فالكنز الذي وجده /الذي فقده/ ليس سوى تعبير عن حصاد رحلته وهو الإحساس بالخيبة والضياع وشعوره بأن الحياة بحث عن أمل تائه لا يمكن الوصول إليه:

أغوص في توحدي

أبحث في تشردي

لا أحدٌ يدلني عليه

لا أحدٌ يأخذني إليه

يا سيدي

خذ بيدي

خذ بيدي.

ولسائل أن يسأل: ما علاقة المفارقة اللفظية بالغناء الشعري؟ والجواب هو أن التضاد اللفظي يحمل في ظاهره الإحساس بالتباين. والإيقاع النغمي للغة يقوم أحيانا على الاختلاف والتباين مثلما يقوم على الائتلاف والانسجام الذي يصل حدَّ التماثل الصوتي والدلالي.

فـي قصيـدة غنائيـة أخـرى بعنوان الدُّخان نجد الشـاعر يفكك الصورة الشعرية إلى أجزاء أو شظايا بتكرار حرف الجر (في) وهو بهذا التفكيك، والتكرار، يؤدي إلى شيوع النغمة الصوتية المقصودة لدى القارئ والسامع:

وأنت في المسرحِ
في المرقصِ
في الشارعْ
في الباص.. في المترو..
يلُفُ الفراء
أكتافكِ العارية.

وهـذا ليـس أكثـر وضوحـا من تكراره الكمي لأبيات ثلاثة في مواقع من القصيدة. لا سيما أن لهذه الأبيات طابعا موسيقيا موحدا تتجلى وحدته في عدد التفعيلات الذي يذكرنا بمشـطور السـريع. وفي رويٍّ سـاكنٍ متكرِّر تسـبقه ألف المد مما يضفي عليها طولا إضافيا لأجل النون الساكنة في الروي.

إلـى ذلـك تنبغـي الإشـارة إلى النَّغمـة المتكررة في قوله دخن وَدَخِّـن، وتكـراره بعـض الأصوات تكـرارا ملحوظا، كتكراره الخاء في البيت الأول، والسين في الثاني، والضاد في الثالث:

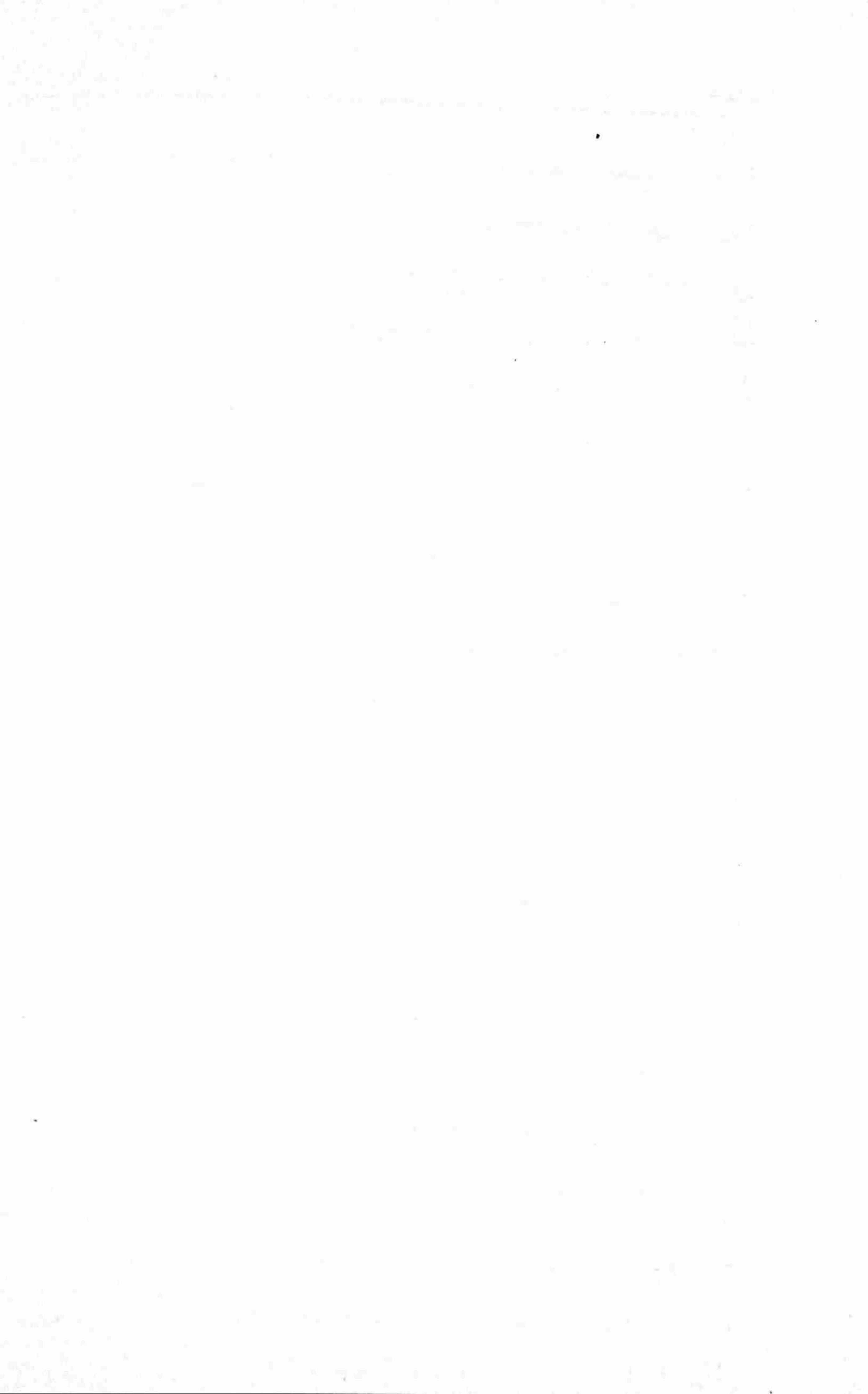
دخِّنْ ودخِّنْ ليس غير الَدُّخان
واسأَل بقايا الكأس في كلِّ حان
كيف مضى الماضي، وفات الأوان.

ولا يستطيع الدارس المضيَّ بعيدا في تتبع البنيات الأسلوبية الصوتية في شعر حسب الشيخ جعفر من غير أن يصل حدودا تتوقف عندها هذه التجربة عن التنغيم والإيقاع. فهي بنيات تتخلل نسيجه المحكيّ، والسردي، مثلما تتخلل بقوة نسيجه الغنائي. فقصيدته قهوة العصر - مثلا - ينبني فيها المشهد التخييلي وفقا لنمو الإيقاع الصوتي:

اسمَعُ ما يلغو به الحفيف
اسمع ما تقوله الغصون حول قصري المنيف
وزوجتي السمينة البيضاء في قميصها الحرير
تهيم في أروقة القصر الغريق بالضياء والعبير
اسمع ما يقوله الباب إذا انفتح
وعاد أطفالي المدللون، أسمع الرنين
في غرفة الطعام وحدي،
في زقاق مظلم، سجين
مشدودة عيني إلى شباكها الوردي كلما نضح
بالنور، كالكلب إذا أقعى طوال الليل
في انتظار
بالقرب من قمامة، فربما انفتح
وانحسر الستار

فهذا جزء من القصيدة يتضح فيه أن الشاعر يتتبع على لسان المتكلم في القصيدة لحظات زمنية تتدفق واحدة تلو الأخرى، راسمة بذلك التدفق مشهدا متخيلا فيه المكان والأشخاص وظلال الحوادث. ولكن النظر في علائق الأصوات المنبعثة من

كلمات مثل: حفيف، منيف، حرير، عبير، انفتح، ونضح، ستار، انتظار، بيضاء، ضياء، غصون، مدللون، وحدي، ووردي، النور، الليل، زقاق، وشباك، يظهر أن للنسيج الصوتي الأثر الأكبر في رسم هذا المشهد التخيْيلي. فكأن هذه الأصوات بانسجامها، أو تعارضها، تشبه النقوش الموحدة، أو المتباينة، شكلا، في رقعة من النسيج الموشَّى أو المعرَّق. فعلى أيّ الجانبين مال الدارس لاحظ عدم الانفصال بين ما هو وصفي، أو سردي، أو مكاني، وبين ما هو تتابعي زمني. بين ما هو معنوي دلاليّ، وبين ما هو منطوق صوتي. وهذا يعني أن تضافر البنية السردية في شعره، والبنية الإيقاعية الغنائية بكلمة أوضح أبين وأظهر من أن تخفى على قارئ. وربما كان لهذه الغنائية أطيب الأثر.



القِسم الثّاني

في علم النص

الفصل السابع

النّظمُ في ضوء علم النص

على الرغم من العناية الكبيرة التي حظي بها عبد القاهر الجرجاني (471هـ) من الدارسين المحدثين، وعلى كثرة ما كتبوه عن كتابه "**دلائل الإعجاز**" ونظرية النظم فيه، إلا أن أكثرهم - إنْ لم يكنْ كلهم - لا يشيرون إلى ما في آرائه من تمهيد مبكر، وتوطئة متقدمة في الزمن، لما أصبح معروفا اليوم باسم قواعد التماسك النحوي، الذي هو بابٌ من أبواب النظر يعنى به علم قواعد النص Text Grammar أو ما يعرف بعلم النص، أو علم اللغة النصي Text Linguistics وقد بدا لنا ونحن نعيد النظر في قراءة الكتاب المذكور، في ضوء ما يجدّ في هذا العصر من أفكار حول البيان، والنصوص، ومناهج تحليل الخطاب، أنّ الجرجاني، عن قصدٍ أو عن غير قصد، تطرّق إلى كثيرٍ مما يعرف بقواعد التماسك النحوي، الأمر الذي يشجّعنا على التدقيق في هذه الفرضية، وإقامة الحجة على تقدمه، وريادته، في هذا النظر.

ولعل أقدم من لفت الانتباه إلى آراء عبد القاهر الجرجاني البلاغية، وما فيها من اختلاف يميزها عن غيرها من آراء البلاغيين الآخرين، هو الإمام الشيخ محمد عبده (1905-1949) الذي نوه بكتابيه **أسرار البلاغة**، و**دلائل الإعجاز** في دروسه التي ألقاها على طلبته في الجامع الأزهر[1]. ونبّه طه حسين (1889-1974) على ما

(1) شاكر، محمود محمد (1991): مقدمة تحقيق أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، 20.

فيهما من محاولاتٍ جادّة للتوفيق بين بعض قواعد النحو في الجملة وبعض قواعد الأسلوب عند أرسطو[1]. ونوّه إبراهيم مصطفى في **إحياء النحو** إلى نظرة الإمام الجرجاني الجديدة التي تقوم على أن النحو ليس كله إعراباً وإنما هو شيء له علاقة بنظم الكلام نظْماً يمهّد السبيل إلى الإفهام، والإبانة، والوضوح[2].

وكان محمد مندور (ط1، 1946) أكثر المتحمّسين لآراء الجرجاني، فقد عرض لها عرضا مفصلا في كتابه **النقد المنهجي عند العرب**، منبها على ما فيها من آراء في اللغة، التي هي، في رأيه، ليست مجموعة من الألفاظ، وإنما هي مجموعة من العلاقات[3]. وذلك شيء يوافق الجرجاني فيه آراء المحدثين[4]. وقد لاحظ إبراهيم أنيس في كتابه **من أسرار اللغة** (1966) أنّ عبد القاهر فاق من سبقوه من حيث العناية بترتيب الكلمات، ومراعاة شأن التركيب اللغوي، وصلة ذلك كلّه بالمعاني. مما جعله - من هذه الناحية - وحيد عصره، وفريد دهره[5].

والصحيح أن عبد القاهر تأثر مثلما تأثر آخرون ببلاغة أرسطو، ولا سيما بكتاب **الخطابة**. ولم يكن طه حسين هو الوحيد الذي يشير إلى ذلك، فقد تناول صاحب **البيان العربي** هذه المسألة بالتفصيل مؤكداً وجود هذا التأثر في تركيزه على بلاغة التقديم والتأخير، والذكر والحذف[6]. ولا ريب في أن عبد القاهر كان قد اطلع على

---

(1) حسين، طه (1982): مقدمة نقد النثر المنسوب لقدامة بن جعفر، 30.
(2) مصطفى، إبراهيم مصطفى (بلا تاريخ): إحياء النحو، 16.
(3) مندور، محمد (1972): النقد المنهجي، 326.
(4) مندور، محمد (1977): في الميزان الجديد، 127.
(5) أنيس، إبراهيم (1966): من أسرار اللغة، 287-286.
(6) طبانة، بدوي (1962): البيان العربي، 195-160.

كتاب أرسطو، وأفاد من حديثه عن حذف أدوات الوصل، وما في ذلك من مزيّة[1]. بَيْدَ أنّ أرسطو لم يتطرق للتقديم والتأخير. وقد بلغ بعض المتحمسين للجرجاني مبلغا كبيرا وازنوا فيه آراءه بآراء بنديتو كروتشه - الفيلسوف الإيطالي - من حيث إنهما يشتركان في تقديرهما للبعد الجمالي للأدب[2].

وهذه الآراء، وما يشبهها، تتكرر لدى أكثر الذين درسوه، ومنهم شوقي ضيف، في **البلاغة تطور وتاريخ** (1954) وإحسان عباس في كتابه **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**[3]. وسيد قطب في **النقد الأدبي** (بلا تاريخ). ومحمد عبد المطلب في كتابه **البلاغة والأسلوبية** (1993). والرأي الذي يستحق التنويه هو ما يراه المهيري من أنّ الجرجاني خرج في حديثه عن الإعجاز من بلاغة العبارة إلى بلاغة السياق. أي أنه بدلا من أن يلجأ إلى تفكيك الكلام، والتركيز على الجملة، أو العبارة، نظر إليهما نظرةً شمولية، فكل منهما جزءٌ من كلّ يجب النظر إليه وفقا لمقتضيات الاتصال، والسياق[4]. وقيمة هذا الرأي تنبع من كونه يلتقي بوجهة النظر التي يحاول نحو النص إقناع الآخرين بها، وبأهميتها، وتوجيه الاهتمام من الجملة - البنية الصغرى - إلى السياق، أو البنية الكبرى بمفهوم هذا العلم[5]. وقد رأى حاتم الضامن، في الأساس الذي تقوم عليه نظرية النظم لدى الإمام عبد القاهر، شيئاً جديداً يراعي العلائق بيْن الكَلِم، على أساس من التناسب، والانسجام، والمواءمة. وتكررت الكلمة الأخيرة في

(1) أرسطو طاليس (1980): الخطابة، 232.
(2) هلال، محمد غنيمي (1973): النقد الأدبي الحديث، 291.
(3) عباس، إحسان (1993): تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 445-426.
(4) المهيري، عبد القادر (1974): 104-83.
(5) خليل، إبراهيم (1997): الأسلوبية ونظرية النص، 145.

دراسته غير مرة[1]. غير أنه، للأسف، لم يلحظ الصلة بين هذا المعيار وما يعرف بقواعد النص، ولعله لم يُرِدْ ذلك، ولم يشأ البحث عن هاتيك الصّلة، وتعليل ذلك - في ظننا - أنّ علم قواعد النص، الذي بدأ ظهوره أوائل السبعينات من القرن الماضي[2] لم يكن قد شاع ذكره، ورسختْ قواعده.

والحق أن تعبير علم النص، أو نحو النص **Text Grammar** تعبير جديد أطلق على ميدان من البحث غايته القصوى فهم أوجه الترابط النحوي المتجاوزة للجملة الواحدة إلى سلسلة طويلة، أو قصيرة، من الجمل، تؤلف نصّا محدداً. إذْ من الطبيعي أن ترتبط هذه الجمل بروابط توفر للنص تماسكه الشكلي والمعنوي[3] أي أنه نمط من التحليل يمتد تأثيره إلى ما وراء الجملة، فيسعى لتوضيح علاقة الجملة بالأخرى، في إطار وحدة أكبر، قد تكون فقرة، أو عددا من الجمل محدوداً، أو نصا يخضع لمعايير الخطاب[4]، فقد اتضح أن النحو التقليدي لم يدع صغيرة، ولا كبيرة في الجملة إلا وتناولها، سواء من حيث التصنيف إلى اسمية وفعلية وظرفية وشرطية، أو جملة مركبة أو بسيطة، أو جملة أساسية **Kernel sentence** أو أخرى تحويلية (سطحية) Transformational sentence أو جملة تامة وأخرى ناقصة إلخ.. وظلّ عاجزا عن البحث فيما يتخطى هذه الوحدة من الكلام، فجاء علم قواعد النص ليرصد العلائق المختلفة التي تضمّ الجمل بعْضها إلى بعض، من روابط زمنية،

---

(1) الضامن، حاتم (1979): نظرية النظم، 27، 28، 29.

(2) انظر فان ديك: علم النص، مدخل متعدد الاختصاصات، ص 14. وانظر: حسين، جميل (2003): 142.

(3) البحيري، سعيد محمد (1997): علم لغة النص، 155.

(4) البحيري: السابق، 151.

ومكانية، وتركيبية، وما يتصل منها بالمضمون خاصّة. ولذلك، نجد علم قواعد النص ينظر في سلسلة ما دون الجملة، والجملة - إنْ صَلُحَتْ لكي تكون نصّا في الحدود الدنيا التي يتطلبها التواصل الإنساني - ثم ما فوق الجملة[1].

ومما أوحى إلى اللغويين بهذا أمران، الأول منهما هو التوسع في الاعتماد على القيد التداولي. إذ من المعروف أن التداولية Pragmatism وهي من مدارس علم اللغة الحديث[2]، ترى أن الملفوظ الكلامي من حيث هو أداة من أدوات التواصل الإنساني، لا يكفي أن يُحَلّلَ اعتمادا على الوصف النحوي التقليدي، أو التوليدى التحويلي، ولا على الوصف النحوي الدلالي حسب؛ إذْ لا بد من أن يؤخذ في الحسبان موضوع السياق التواصلي، الذي يؤدي فيه هذا الكلام الملفوظ دوْره، وما يحتاج إليه هذا الدور من تناسبٍ بين الملفوظ والموقف، أي: تفاعل النص بالسياق[3]. والأمر الثاني هو ما يعرف بنظرية الربط العاملي government theory التي أوضحها التوليديون، فالعامل الدلالي يتحكم في التركيب النحوي، لا على مستوى الجملة حَسْب، وإنما أيضا على صعيد السلسلة الكاملة التي تؤلف النص، ومن أمثلة قواعد الربط التي تكلم عليها شومسكي وغيره قاعدة الإحالة **Anaphor**[4]. ولهذا اختلفت غاية علم قواعد النص عن النحو بمنظوره السابق؛ فهو لا يتحرى السلامة النحوية حسب، لأن معيار النص مختلف عن معيار الجملة الواحدة. فالنص

---

(1) ديك، فان: علم النص مدخل متعدد الاختصاصات، ترجمة سعيد البحيري، (2001)، ص 20 و41. وانظر: زناد، الأزهر (1993): نسيج النص، 17-16.

(2) روبول وموشلار (2003): التداولية اليوم، 169.

(3) بحيري: السابق، 231.

(4) باقر، مرتضى جواد (2002): مقدمة في نظرية القواعد التوليدية، 147.

معيـاره التفاعـل الداخلـي، والتماسـك، والإفصاح عن المحتوى[1]. في حين أن معيار الجملة الواحدة حسن التقسيم، وصحة الإسناد، واستيفاء المكونات النحوية المباشـرة، وتطابق محوري المجاورة والاسـتبدال مـع مراعـاة قواعـد الإسـقاط: مـا كان منهـا متأتّيـا من الصـرف **morphology** أو مـن التمثيـل الصوتي **phonology**. فعناية النحو التقليدي لا تتخطى هذه الاهتمامات، ولا تنهض للإجابة عن السؤال: ما الذي يربط بين هذه الجملة وتلك، ويجعلهما مقترنتين، في التعبير عن مقصد واحدٍ من مقاصد المتكلم أو الكاتب؟

وليـس يعنـي مـا ذكرنـاه آنفا أن قواعـد النص تغضّ النظر عن النحـو التقليـدي، وعمـا قيـل سـابقا فـي نحو الجملـة، وقواعد بناء العبارة. فبعض الظواهر النحوية عند التوليديين تتجاوز الجملة، ولا سيما عند الكلام على القواعد التحويلية: كالتحويل إلى الصلة، أو إلى ضمير، وتشـكيل النّبْر، والروابط، والبؤرة، والتفسـير، والإحالة إلى غرض مسـبق، وعلاقات الزمن.. وهذه الظواهر يمكن الإفادة منهـا فـي تحديـد العلاقـات التـي يقوم عليها التماسـك النحوي في النصوص[2]. أي أنّ نحو الجملة الذي يُرْمز إليه بالحرفين S.G جزءٌ من نحو النص الذي يُرْمز له بالحرفين T.G[3].

وهـذا يعنـي أن نحـو النـص يكتنف نحـو الجملة، لأن الأخير أشـبه بمجموعـة مـن القرائـن والمعطيـات يسـتخدمها نحـو النص للكشف عن البنية الكبرى التي تتعدى الجملة الواحدة. ولا يفوتنا

---

(1) زناد، الأزهر: السابق، 20. وللاستزادة انظر: عفيفي، أحمد (2001): نحو النص، ص 129-95.

(2) بحيري: السابق، 221.

(3) السابق، 224.

أن النحاة في القديم والحديث تحدثوا عن علاقة المقال بالمقام، وعن معاني النحو، والعلائق والقرائن، والحقيقة والمجاز، وصور الإسناد والاستبدال وتطابق الأركان في الجنس والعدد والزمن، وغير ذلك من مفاهيم.. إلا أن الفارق بين هذا النحو (التقليدي) وعلم قواعد النص، أنّ الأخير ينظر إلى المسألة في إطارٍ شمولي، وتصوّر كلي، يراعي السياق الداخلي والخارجي، مثلما يراعي المؤلف ودوره، والمتلقّي ودوره، وآليات الفهم، والاستيعاب، والتذكر، والاسترجاع، وإعادة البناء، والتفسير، وبعض تلك الخواصّ مرتبطة بالأبنية النحوية والدلالات والأسلوب، وبعضها بالفرد من حيث هو منتج للكلام، أو الجماعة من حيث هي متلقية لذلك الكلام[1].

وعلى الرغم من أن هذا العلم لا يعترف باستقلال الجملة داخل النص، إلا أنه لا يفتأ ينتفع بما قيل عنها في النحو التقليدي. بذلك يتضح أن نحو النص لا يتنكب الطريق التي مهدها وعبّدها المتقدمون. وهو ينتفع أيضا من علوم أخرى غيْر النحو، من أهمّها البلاغة، واللسانيات[2]. فالبلاغة في نظر هذا العلم هي الصورة القديمة لقواعد نحو النص. وتعدّ بلاغة أرسطو في كتابه **الخطابة** أحد المصادر الأساسية التي عُنيت بقواعد الترتيب التي تؤثر تأثيرا كبيرا في بناء الخطبة وتحقيق الأثر، بما في ذلك الإضافة، والحذف، والنقل، والإحلال، وغيره[3]. أما اللسانيات، فقد ترددت بادئ الأمر

(1) قريرة، توفيق (2003): 82.

(2) حسين، جميل (2003): 142.

(3) السابق، 143. وقد أشار إلى هذا فان ديك مراراً. انظر في: علم النص، ص 188-208.

في تجاوز الحدود التي وقفت عندها في الماضي. وذهب الداعون إلى علم يدرس قواعد النص التي تحوك من العبارات مقطوعة، أو فقرةً، أو نصّاً، إلى توسعة المجال الذي يهتمّ به علم اللسان بدراسة القواعد المتحكمة في بناء النصوص، وتتبّعها مما يقرّب بين علم اللسان وعلم قواعد النص[1].

مفهوم النص

ولمزيد من الوضوح، وتجنبا لأيّ لبْس قد ينشأ من غموض المفاهيم، لا بدّ من الإشارة إلى مفهوم النص، وتحديده قبيل الشروع في الكلام على قواعد تماسكه النحوي. فالنص، في رأي هذا العلم، نسيج من الكلمات يترابط بعضه ببعض كالخيوط التي تجمع عناصر الشيء المتباعدة في كيانٍ كلي متماسك[2]. وهو في رأي هاليدي **Halliday** الكلام الذي يقال أو يكتب من أجل أن يكون كيانا متحداً، ولا عبرة بطوله أو قصره. وهو ترابط مستمرّ يوافق فيه محور الاستبدال paradigmatic محور المجاورة، بحيث يتجلى فيه الترابط النحوي على أشدّه. والعناصر التي يتألف منها لا بدّ أنْ يتبع بعضُها بعْضا بطريقة تُيَسّر على القارئ، أو المتلقي، تسلّم الرسالة التي يبثها المتكلم، أو الكاتب فيه، ويستوعب محتواه الكلي. ويقتضي هذا الترابط أن يُبْنى المتأخّر منه - من حيث المعنى، ومن حيث القاعدة النحوية - على المتقدّم، أو العكس. بحيث يكون المظهر الخارجي له مشاكلا لمظهره الداخلي، ممثلا في الموضوع.

(1) السابق، 145-142. وانظر: الجراح، عبد المهدي: عوامل التواصل الذهني في ديوان إليك يا ولدي لسعاد الصباح، دراسات، عمادة البحث العلمي - الجامعة الأردنية، عمان، مج. 32، ع3، تشرين الأول 2005، ص 555.

(2) زناد: السابق، 12.

وذلك لا يتحقق إلا بالتماسك أو السبك **cohesion**، والانسجام أو الاتساق **coherence**[1].

فعلى سبيل المثال، يمكن النظر إلى عبارات كتبت على لافتة في الطريق تقول: "**انتبه! منطقة مدارس**" باعتبارها نصّا، على الرغم من أن عدد الكلمات التي تتألف منها عددٌ محدودٌ جداً. وذلك لأنّ هذه البِنْيَة من وحدتين الأولى (انتبه) والثانية تقول ما معناه: إنّ المكان الذي يمرّ فيه السائق مكانٌ فيه مدارس، وذلك يعني أيْضا أن الطريق قد تفاجئ المرء بأطفالٍ يندفعون فلا يستطيع السائق تفادي أي حادث سير غير متوقع. فالخبرة والمعرفة بالسّياق تجعل من هذه الكلمات نصا يؤدي رسالة يتلقاها القارئ. وفي هذا النص ارتبطت الجملة الثانية منه بالأولى من حيث إن العلاقة بينهما هي علاقة سببية منطقية يُتَوصّل إليها عن طريق الخبرة، أي: عن طريق تفاعل الملفوظ بالسياق. على أننا لو أخذنا كل وحدة منهما في معزل عن الأخرى لما تألفت منهما وحْدة ذات معنىً. وما يستطيع قوله النحو التقليدي فيهما هو أنّ الجملة الأولى تتألف من مكونين أحدهما فعلي والآخر اسمي، وهو الضمير المستتر وجوبا (أنتَ) فهي إذاً (VP+NP) والثانية جملة أخرى تتألف من مكونين ظاهرين هما: المكوّن الاسمي (منطقة) والمكون الثاني الاسمي (مدارس) فضلاً عن رأس الجملة المحذوف، وهو (هذه) فهي لا تتعدى البنية التالية (NP+NP) أما علم قواعد النصّ فيشير إلى العلاقة بين مثل هاتين الجملتين بالإحالة إلى السياق ليتضح أنهما مترابطتان ترابطا قائما على أنّ كلا منهما سببٌ للأخرى. فلولا وجود المدارس، لما كان

---

(1) حسين، جميل: السابق، 145 وفما يخص ترجمة هذه المصطلحات. انظر: السوسوة، عباس علي: تطبيقات عربية على نحو النص، ص 97.

الانتباه. ولولا ذكر الانتباه، لما كان ثمة داع لوصف المكان بوفرة المدارس. وهذا هو ما عناه المحدثون في كلامهم على التماسك، فشدّة تعلّق الجملة الثانية بالأولى أغنى عن ذكر المبتدأ فيها، وجعل من الأولى جزءاً من البنية الكبرى[1].

ويؤكد صلاح فضل شيئا هامّاً، وهو أن التماسك خاصية نحوية للخطاب تعتمد على علاقة كل جملة منه بالأخرى، وهو ينشأ غالبا عن طريق الأدوات التي تظهر في النصّ مباشرة، كأحرف العطف، والوصل، والترقيم، وأسماء الإشارة، وأداة التعريف، والاسم الموصول، وغيره.. والاقتران coherence هو الذي ينشأ عن طريق الروابط المعنوية التي يستخلصها المتلقي من الخطاب عن طريق التخزين والاسترجاع. وبعضها قد يكون في النص فعلا، وبعضها يحيل إليها عن طريق السياق الخارجي[2]. والاقتران هو الذي يجعل من المعاني الجزئية التي يتضمنها ذلك النص حلقاتٍ متداخلة تظهر معا وتساعد القارئ، أو المتلقي، بصفة عامة، على استيعاب المحتوى، وإدراك ما فيه من وحْدة.

ومن أدوات الاقتران التي تُذْكر في هذا المقام: السببية **causality**، والزمنية الظرفية **condition** والخاتمية **finality** والفصل **contrast** وإيجاز شيء كان قد تقدم ذكرهconcession إلى جانب الإبدالية أيْ إمكان حلول أحد العناصر مكان آخر. والمقارنة والتضمّن، أي أن يكون أحد العناصر المذكورة مُتَضَمّنا عناصر أخرى مثلما يتضمن المكتب مثلا الكرسي والآلة الكاتبة

(1) الخطابي، محمد (1991): لسانيات النص، 16-13.

(2) فضل، صلاح (1992): بلاغة الخطاب وعلم النص، 263. وللمزيد انظر: Said Hanan Asad,1988,The cohesion Role of Reference, p. 14-16

والمِحْبَرة والأقلام والنشافة، إلخ.. كذلك الإضافة التي تعني إدراج أحد عناصر القوْل في آخر، وكذلك تفصيل ما كان قد تقدَّمَ ذِكْره موجزا[1].

قواعد التماسك النحوي

أمـا قواعـد التماسـك النحـوي التي يـدور حولها هذا البحث، فأهمـا **الإحالـة** مثلمـا مـر. وذلـك أن المتكلـم أو المؤلف يلجأ إلى الضمائر في ربط الجمل بعضها ببعض. كقول القاص على لسـان أحد الأشخاص: "اشتريت سيارة جديدة ثمنها عشرون ألفاً دفعتها نقداً" فهذا الخبر يحتوى حكاية تامة تتألف من ثلاث جمل هي:

1. اشتريت سيارة جديدة.
2. ثمن السيارة عشرون ألفاً.
3. دفعت العشرين ألفا نقداً.

ولا ريب في أنّ اللجوء إلى الضمير أعفى الكاتب من التكرار الذي يشتت الانتباه، وجعل الجمل الثلاث تبدو كما لو أنها جملة واحدة.

وإلـى جانـب الإحالـة ثمـة أداة ربـط أخرى هـي التكرار، وقد يكون جزئيا وغير جزئي، وقد يكون تكرارا محضا full recurrence أو بالمعنـى، والمصاحبـة أو الرصـف collocation والمثـال عليه أننا نـكاد لا نذكـر البحـر - مثـلا - إلا ونذكـر البـر، ولا نذكر الليل إلا

(1) خليـل: السـابق، 141. وانظـر: حسـين، جميـل: السـابق، 149. وانظـر: فان ديك، علـم النـص، ص 188. وقـد تحـدث عـن اختزان الذاكـرة قصيرة المدى لمحتوى الجملـة، أي بنيتهـا الدلاليـة، وما تسـهم به علاقـات الترابط الدلالي والنحوي في إيجـاد التماسـك بيـن المعانـي السـابقة واللاحقة الأمر الذي يسـاعد على تكوين معرفتنا على المدى الأبعد بالمحتوى انظر: ص 265 و269.

ونتذكر معه النهار. وإلى هذا قصد أبو فراس في الشطر الثاني من البيت الآتي:

ولكن إذا حمّ القضاءُ على امْرئ فليْسَ لهُ برٌّ يَقيهِ وَلا بَحْرُ[1]

ومن أدوات التماسك النحوي الربط بأحرف العطف، من واو، وغيرها باختلاف المعاني، والدلالات. فالعطف والنسق conjunction شيء معروف في أكثر اللغات، والنحو التقليدي تحدث عنه كثيرا في باب التوابع. والتخيير بأو وسواها يعدّ من أدوات التماسك النحويّ، وإن كان يعتمد، في الواقع، على مبدأ الفصل **disjunction** ومثله الاستدراك بلكن وما يشبهها، مثل: مع ذلك، وعلى الرغم من، ويضاف إلى هذا التفريع، وهو الاعتماد في ربط الجمل على عبارات مثل: وبناءً على ذلك، ونظرا لـ... إلخ. وقد يكون التكرار الصوتي في الشعر من الأدوات التي تساعد على بث الانسجام والتناسق في الكلام ذي الأبنية الموزونة، والتكرار الفونيمي، في القوافي خاصة، أحد عوامل الاتساق[1]. وجناس الاستهلال له هو الآخر دور في إشاعة التماسك النصي، وهو أن يبدأ الشاعر سلسلة من الأبيات المتتابعة في قصيدة واحدة بكلمة، أو بتركيب متكرر، مثلما هو الحال في أبيات مهلهل بن ربيعة الجاهلي:

كأنّ النّجمَ إذْ ولّى سُحَيْراً فصالٌ جُلْنَ في يوْمٍ مطيرِ
كأنّ العذْرتيْنِ بكفّ ساعٍ إلحّ على شمائله، ضريرِ
كأنّ بناتِ نعْشٍ تالياتٌ وفرْقَدُهُنّ مجْتَنِبُ الأسيرِ
كأنّ الفرقدينِ يدَا مُفيضٍ ألح على إفاضتِه، فقيرِ
كأنّ الجديَ في مثناة ربْقٍ أسيرٍ أو بمنزلةِ الأسيرِ[2]

(1) حسين: السابق، 147-146. وللمزيد انظر: إلهام أو غزالة وعلي الحمد (1999): مدخل إلى علم لغة النص، أمكنة متفرقة من الكتاب.

وقد يكون الأمر بتركيبٍ متكرّر كما في المقطع الآتي من قصيدة معاصرة:

أريد الرجوع إلى المهد قال الملاك الصغير

أريد الرجوع إلى المهد قال

أريد الرجوع إلى كل شيء

إلى كل خوفك..

ليس أقل

أريد هنالك زاويةً، أو ظلاما يردّ الرصاص

أريد غناءً خفيفا

أريد مدىً ضيقا مثل ملجأ[1]

وقد كانت هذه القواعد مدار بحث تفصيلي عند غير واحد من اللغويين. منهم رقية حسن، التي ابتدأت هذا النوع من البحث في زمن مبكر (1968) قياساً لغيرها من الباحثين. واستعرضت قواعد التماسك النحوي في الإنكليزية المنطوقة والمكتوبة ومثلت لكلّ قاعدة منها بأمثلة عدة (Hasan, Ruqaua, Grammatical Cohesion in Spoken and Written English, London, 1st ed., 1968) وما لبثت أن صنفت مع هاليدي Halliday كتاباً آخر حول التماسك في الإنكليزية (Halliday, M.A.K, and Hasan, R, Cohesion in English, Longman, 1976) أضافا فيه إلى القواعد والأمثلة والمفاهيم عددا آخر. ولعالم اللغة الهولندي فان ديك Dijk فضل السّبْق في ربط التماسك النحوي بالسياق في غير كتاب (Text and Context, Longman, London, 1st ed., 1977). والإسهاب في عرض آرائهم

(1) نصر الله، إبراهيم (2001): مرايا الملائكة، 62.

هنا يعدل بالبحث عن غايته، وينحرف بهذا العمل عن قصده، وهو التأمل في جهود عبد القاهر الجرجاني، إلى الخوض في الأسس العامة لعلم النص، وذلك يتنافى مع الفرضية التي التزمنا بها في البداية. لذا نتخطى الأسس التي قامت عليها آراء كل من هاليدي، وفان ديك، ورقية حسن، وغيرهم إلى البحث في الأسس التي يقوم عليها التماسك النحوي عند عبد القاهر الجرجاني.

التماسك النحوي عند الجرجاني

تخضع عوامل الربط بين الجمل والعبارات التي يتألف منها الكلام شعرا ونثراً لما يتطلبه السياق، أو الموْضِع، ومن هذا الذي يشْتمل عليه السياق: المعنى والموضوع. يقول "واعلم أنْ ليست المزيّة واجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكنْ تعرض بسببِ من المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض. فالتنكير لا يروق في كلّ مقام، والتقديم لا يروق في كلّ مقام، وليْس من فضلٍ أو مزيّة لشيء من ذلك إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى"[1] وقد يذهب الظنّ بالقارئ إلى أنّ ما يذكره الجرجاني في كلامه السابق خاصّ بالألفاظ، إلا أنّ هذا غير دقيق. فحيثما يذكر الألفاظ يعني بها التراكيب. لأن الحكم في نظره على أيّ كلام، وهل هو مبين أو غير مبين، لا يعتمد على النظر في الألفاظ المفردة، فالألفاظ المفردة موقعها المُعْجم، وإنما يقوم على "النظر في الجمل التي تُسْرد، ليُعْرَف موْضعُ الفصل منها من موضع الوصْل، ثم يُعرف ما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء، وموضع الفاء من

(1) الجرجاني، عبد القاهر (471هـ): دلائل الإعجاز، 69.

موضع ثمّ، وموضع أوْ من موضع أم، وموضع لكنْ من موضع بل. ويتصرّف في التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير، في الكلام كلّه، وفي الحذف والتكرار والإضمار، والإظهار، فيضع كلا من ذلك مكانه، ويستعمله على الصحة، وعلى ما ينبغي له"[1].

ويؤدي التأمّل في هذا القول إلى الكشف عن أنه يعد العلاقات القائمة بين الجمل علاقاتٍ هي وليدة السياق، والمعنى. وكأنه بذلك يؤكد أنّ الأدوات تستمد وظيفتها في الربط من مضمون الخطاب. وهو مضمون يقوم على فهم المعاني الجزئية المبثوثة في النسيج اللفظي الذي يُضمّ بعضه إلى بعض كما تضم خيوط الإبريسم بعضها إلى بعض، وفقا لغرض الحائك، ووفقا لم تفرضه عليه غايته من الثوب. يقول "حالُ الكلِم في ضمّ بَعضها إلى بعْضٍ، وفي تخيّر المواقع لها، كحال (الإبريسم) سواء، لا يكون الضمّ فيها ضمّا، ولا الموقع موقعا، حتى يكون قد توخى فيها معاني النحو. وإنك إنْ عمَدت إلى ألفاظٍ، فجعلتَ تُتْبعُ بعضها بعضاً من غير أن تتوخى فيها معاني النحو، لم تكنْ صنعتَ شيئا تدّعي به مؤلفا، وَتُشبّهُ معه بمن عمل نسْجا، أو صنع، على الجملة، صنيعاً، ولمْ يُتصَوّر أنْ تكون قد تخيّرت لها المواقع"[2].

وهذه الآراء، إذا نحن دققنا فيها النظر، رأيناه لا يأخذ الكلام المبين باعتباره أباديدَ متناثرة، وإنما هو نسيجٌ محكمٌ، يتحكم فيه الموضوع، ويتحكم فيه المعنى، وهو الذي يجعل الجمل المؤلّفَةَ له آخذا بعضها برقاب بعض. فلا يُعْقل - في رأيه - أن ينطق المتكلم بالألفاظ والمعاني بعضها في إثر بعض من غير أن يتعلق

(1) السابق، 65-64.

(2) السابق، 283.

المتأخـر منهـا بالمتقـدم، أو المتقـدم منهـا بالمتأخر. والتعليق الذي يربـط الجملـة بالأخـرى تعليـق نابع من المعنى، مثلما تقدّم، لا من اللفظ من حيث هو لفظ. إذْ لو كانت الألفاظ يتعلق بعضها ببعض مـن غيـر مراعـاة للمعنـى، لوجب ألا يفترق حالها في الائتلاف عن حالها في الاختلاف[1].

وهذه دلائل عقلية يذكرها الجرجاني لإقناعنا بأنّ الكلام المبين لا تُرْسَلُ الجمل فيه إرسالا من غير قواعد تجعل المتقدم منها مرتبطا بسببٍ من المتأخر.وهو في باب الفصل والوصل من كتابه سالف الذكـر، وفـي أبـواب أخـرى، يتطرق لأدوات تجعل من هذه الجمل جملا متداخلة كحلقات السلسلة. ولا بدّ في كلّ من الأدوات التي يلجأ إليها الناظم، أو الناثر، أو المتكلم، من أن يسوقها سوقا يراعي فيه وحدة الغرض. وقد تطرّق - تبعا لذلك للعطف من حيث هو أداة ربـط. وتطـرق إلـى الإحالـة بالضمير، وإلى الموصول، والقطع والاستئناف، أي ترك العطف، والتنكير أي: ترك التعريف، والإضافة والتكـرار، بأنواعـه، وتغييـر الرتبـة بتقديم ما حقه التأخير، والحذف الذي له من الأثر، في رَبْط الجُمَل، مثل ما للذّكْر. واستخدام فاء الجزاء لربط جملتين تتعلق إحداهما بالأخرى.

ولعـلّ القـارئ لاحـظ أنّ هـذه الأدوات قـد سـبق ذِكْرنا لها أو لبعضها فيما ذُكِرَ من عوامل الرّبْط التي عُنيَ بها علمُ النص.

العطف

فـأداة العطـف عنـد عبـد القاهر مـن الروابط التي لا غنى عنها فـي وصـل الجمـل بعضهـا ببعـض. وقد فرّق بين الواو - وهي من

(1) السابق، 360.

أشهر حروف العطف - والفاء التي توجب، فضلا عن الإشراك في الحكم، الترتيب. وثم التي توجب الترتيب مع التراخي. وأو التي تفيد التخيير. ولكن وبلْ وكلّ منهما تفيد الاستدراك والإضراب. لكن الواو التي وظيفتها إشراك ما بعدها من الكلم في حكم ما قبلها، لها من الاستعمال ما لا يطّرد وهذا المعنى. فنحن نقول مثلا: "زيدٌ قائمٌ وعمْروٌ قاعد" والجملة الثانية، دون ريب، معطوفة على التي قبلها مع أنها لا تشاركها في الحكم، أو أن عمْراً لا يشارك زيدا في القيام، وهذا المثال لا يخلو من لطائف يَدِقّ إدراكها إلا على من وُهِبَ الفهم الثاقب "فنحن لا نقول ذلك حتى يكون عمروٌ بسببٍ من زيْد، وحتى يكونا كالشريكين أو النظيرين. وبحيث إذا عرف السامع حال الأول، عناه أن يعرف حال الثاني"[1].

ولتوضيح ذلك يضرِبُ الجرجاني مثلا لا يستقيم فيه العطف، وهو قول أبي تمام الشاعر:

لا وَالذي هوَ عالمٌ أنّ النّوى صبْرٌ، **وأنّ أبا الحُسيْنِ كريمُ**[3]

فهذا المثال لا وجْهَ فيه لصحّة العطف، لأنه لا مناسبة بين كرم الممدوح أبي الحسين ومرارة النّوى، ولا تعلّق لأحدهما بالآخر. وليس يقتضي الحديثُ بهذا الحديثَ بذاك[2]. والغريب الذي تنبّه إليه عبد القاهر تنبّهاً ينمُّ عن سداد رأيٍ، وبُعْد نظر، ما جاء في كلامه على عطف الجملة على جملة أخرى بينهما جملة أو اثنتان تفصلان بين المعطوف، والمعطوف عليه، وذلك فيه من تلاحم الجمل ما لا يخفى، لأنه يجعل الكلام كأنما أفرغ إفراغ السبيكة،

---

(1) السابق، 172.

(2) السابق، 173.

لا تستطيع أن تستغني عن شيء منها، ومثال ذلك قول المتنبي:

تولوا بَغْتَةً، فكأنّ بيْناً تهيّبني، ففاجأني اغتيالا
فكانَ مَسيرُ عيسهم ذميلاً وَسيْرُ الدّمْعِ إثْرَهمْ انْهِمَالاً[4]

فجملة (كان مسيرُ عيسهم) عطفت على قوله (تولوا بغتة) والعلاقة بين جملة كان مسير عيسهم ذميلا والجملتين: كأنّ بيْناً تهيّبني، وفاجأني، علاقة مغايرة من حيث المعنى، لذا كانَ العطف على قوله (تولوا بغتة) ولهذا السبب كانت مع الأولى كالشيء الواحد، وكانت منْزلتها كمنزلة المفعول والظرف وسائر ما يجيء بعد تمام الجملة من معمولات مما لا يراد إفراده عن الجملة، وانْ يعْتدّ كلامه على حِدَته[1]. وهذا الترابط في القياس كجملة الشرط، إذ يكون الجواب فيها واحداً، وفعلها متعدداً، متفرعا في أكثر من جملة، كقوله تعالى: ﴿ وَمَن يَكۡسِبۡ خَطِيٓـَٔةً أَوۡ إِثۡمٗا ثُمَّ يَرۡمِ بِهِۦ بَرِيٓـٔٗا فَقَدِ ٱحۡتَمَلَ بُهۡتَٰنٗا وَإِثۡمٗا مُّبِينٗا ﴾[2] فالشرط كما لا يخفى في مجموع الجملتين، لا في كل واحدة منهما على انفراد، ولا في واحدة دون الأخرى[3]. وقد أوْحتْ هذه الفكرة لعبد القاهر أن الجمل في العربية أنواع ثلاثة هي:

1. نوع تكون فيه علاقة الجملة الثانية بالأولى كعلاقة الصفة بالموصوف، وهذا النوع لا يحسن فيه العطف. لأن الشيء لا يعطف على نفسه.
2. ونوعٌ، حال الجملة الثانية فيه مع التي قبلها كحال الاسم يكون غير الاسم الذي قبله، إلا أنّه يشاركه في حُكْمٍ، ويدخل معه

(1) السابق، 188.
(2) سورة النساء، الآية 112.
(3) السابق، 189.

في معنىً، مثل أنْ يكون كلا الاسمين فاعلا، أو مفعولا، أو مضافا إليه، فيكون حقها العطف.

3. ونوع ثالث، الجملة فيه ليست في شيءٍ من الحالين، وحق هذا النوع ترك العطف البتة، لأن العطف لا يكون إلا فيما له حالٌ بين الحالين[1].

ولا يفتأ الجرجاني يؤكد أن العطف لا يروق في كل سياق، ولا يعذب في كلّ حين، وقد يستحسن تركه والاستغناء عنه على ما فيه من الضرورة. وقد لا يؤدي تركه إلى افتراق الجمل والعبارات وتجريدها من الترابط، بل يبدو الكلام خاليا من العطف أشد ترابطا منه في وجوده، مثل قول الشاعر:

زعمَ العواذِلُ أنّني في غَمْرَةٍ صَدَقوا، ولكنْ غَمْرتي لا تَنْجَلي[5]

ففي هذا البيت: حكى الشاعر عن العواذل أنهم قالوا: في غمرة، وكانَ ذلك مما يحرّك السامع لأن يسأله: فما قولك في ذلك؟ وما جوابك عنه؟ فأخرج الكلام مخرجه إذا كان ذلك قد قيل له، وصار كأنه قال: صدقوا. أنا كما قالوا. ولكن لا مطمع لهم في فلاحي. ولو أنه قال: زعم العواذل أنني في غمرة وصدقوا، لما صحّ[2]. ومن هذا يتضح أنّ الربط - في الجمل - قد لا يكون قائما في النسيج اللفظي، ولكنّ هذا النسيج يحيل إلى نوْعٍ معنوي من الربط يستخرجه الجرجاني من السياق، مما يذكرنا بآراء اللغويين، وتأكيدهم على أن الربط يمكن استخلاص بعض قواعده من بنية الخطاب، الذي هو تفاعل النص مع السياق الخارجي.

(1) السابق، 188-187.

(2) السابق، 182.

وهـذا يشـبه مـا فـي اللغـة الإنكليزيـة من ربط بواسـطة علامة الترقيم وهي الفاصلة، كقولهم:

They claimed that John is crazy, they are quite right.

وقد استوقفته الواو التي تربط الجملة الحاليّة بصاحب الحال، فهي كواو العطف، وإن سـميت اسـما آخر، لكونها تربط جملتين فـي الغالـب، إحداهمـا يمكـن تأويلها بمفـرد. ولكن هذا التأويل لا ينفـي أنهـا مـن حيـث الواقع اللفظي جملـة متكاملة الأركان. وهذه الـواو مثـل واو العطـف، قـد تهمـل فـي بعض الأحيـان، ولا تذكر، كقول بشار بن برد:

خرَجْتُ معَ البـازي **علـيّ سـوادُ**[1]

فجملة عليَّ سواد تصف حال المتكلم، وقد استغنى فيها عن الـواو لكـون الجملـة تبـدأ بالجـار والمَجْـرور (عليّ) أمـا إذا كانت الجملـة الحاليـة مـن مبتـدأ وخبـر وأولها اسـم مفـرد، أو ضمير فلا يسـوغ أن تسـقط الـواو، ولهـا فـي هـذا الموقع وظيفـة واضحة في الدلالة على الربط، كقول القائل:

1. لقيت الأمير والجند حواليه.
2. جاءني زيدٌ وهو متقلد سيفا.

وقد علّق على ذلك بالقول: "تسْمِيَتُنا لها واو الحال لا يخرجها عن كونها مجتلبة لضمّ جملة إلى جملة. ونظيرها في هذا **الفاء** في جـواب الشـرط، نحـو: إن تأتـني، فأنـت مكـرم. فإنهـا وإن لم تكن

---

(1) بشار بن برد العقيلي، ديوان بشار، تحقيق بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت، 1963، ص 70. وتتمتـه: إذا أنكرتنـي بلـدة أوْ نكرْتُهـا خرجـتُ مـع البـازي علـي سوادُ.

عاطفة، جاءت بمنزلة العاطفة، في أنها تربط جملة ليس من شأنها أنْ ترتبط بنفسها، فالواو بمنزلة فاء الجزاء"[1]. ومما يرتبط أيضا بهذه الفكرة ما يراه في ترابط جزئي الجملة الشرطية. فكما أن الواو تعطف الجملة على جملة قبلها، على الرغم من وجود جمل أخرى بينهما، فكذلك الفاء المسماة فاء الجواب. ومصداق ذلك قوله تعالى: ﴿ ... وَمَن يَخْرُجْ مِنْ بَيْتِهِۦ مُهَاجِرًا إِلَى ٱللَّهِ وَرَسُولِهِۦ ثُمَّ يُدْرِكْهُ ٱلْمَوْتُ فَقَدْ وَقَعَ أَجْرُهُۥ عَلَى ٱللَّهِ ... ﴾[2] فالجواب المتصل بالفاء علق الجواب، ليس على الهجرة بانفراد، بل مقرونا إليها إدراك الموت "واعلم أن سبيل الجملتين في هذا بمنزلة الجملة الواحدة، سبيل الجزأين تعقد منهما جملة، ثم تجعل من هذه الجملة خبراً، أو صفة، أو حالاً، كقولك: زيدٌ أبوه كريمٌ"[3].

فجملة أبوه كريمٌ انصهر فيها الركنان الاسميان، وكونا جملة واحدة، شغلت حيزا واحدا في الجملة المركبة، وهو حيز الخبر.

الإحالة

ونوّه اللغويون إلى الإحالة reference من حيث إنها أداة كثيرة الشيوع والتداول في الربط بين الجمل، والعبارات، التي تتألف منها النصوص[4]. وعلى الرغم من أن صاحب **دلائل الإعجاز** لم يفرد باباً للإحالة مثلما أفرد بابا للفصل والوصل، إلا أنه عرض لهذه الأداة عرْضا سريعاً دونما قصد، عندما مثّل بقولهم: "جاءني زيدٌ وهو مسرع" فهي من حيث الدلالة واللفظ نظير قولهم جاءني زيد

---

(1) السابق، 166–165.

(2) سورة النساء، الآية 100.

(3) السابق، 190.

(4) Dijk, 1977, p. 151.

وزيـدٌ مُسْـرع. وعقـب علـى ذلـك مؤكـداً أنّ الضمير **هو** أغنى عن تكرير زيد، يقول: وذلك أنك إذا أعَدْتَ ذكر زيد، فجئت بضميره المنفصل المرفوع، كان بمنزلة أنْ تعيدَ اسمه صريحاً، كأنك تقول "جاءني زيدٌ وزيدٌ مُسْـرع"[1]. وهذا المثال شـبيه جدا بالمثال الذي وقفت لديه رقية حسن:

- اغسـل، وانتزع نوى سـت تفاحات، **ضعها** في طبق مقاوم للنار.

وقـد علقـتْ علـى هـذا المثـال بالقول: فالضمير في **ضعها** هو الرابـط الـذي يضـمّ الجملـة الثانية إلى الأولى في وحدة تفيد العلمَ بطلـبٍ معيّـن. وإذا وضـع المتكلـم كلمة تفاحات بدلا من الضمير، فإنّ الرابط هنا هو تكرار كلمة (تفاحات) عوضا عنه[2].

والإحالة عند الجرجاني من الأدوات التي يؤدي استخدامها إلى تحسين الكلام، ولا يقتصر دورها على الربط، فقول البحتري الآتي:

فمـا إنْ رأينـا لفتْـح ضريبـا	بلونـا ضرائـبَ مـنْ قـدْ نَـرى
عزْمـا وشـيكا، ورأيـاً صليبـاً[6]	هـو المـرءُ أبْـدَتْ لـهُ الحادِثـاتُ

فاستخدام الضمير **هو** في بداية البيت الثاني - فضلا عن أنه ربطه بالأول - أضفى على المعنى فيه شـيئاً من القوة[3]. ومع أنّ الإحالة بوساطة الضمير من عوامل الربط التي تفيد الكلام تماسكا، واتساقا، وتنفي عنه التكرار، وتجنّبه التشتت، إلا أنها لا تروق عِنْده في كلّ مقام، ولا تعْذُبُ في كلّ مسـاق. فقد تؤدي، مع اضطراب

(1) الجرجاني: السابق، 166.

(2) Hasan, Ibid., p. 20.

(3) الجرجاني: السابق، 68.

التقديم والتأخير إلى فسادٍ في القوْل، وهُجْنَةٍ في البيان، وفتورٍ، إن لم نقلْ ضعفا، في المعنى. ومصداق ذلك قول الفرزدق:

وما مثلهُ في النّاسِ إلا مملّكاً أبو أمّه حيّ أبوهُ يقاربُهْ[7]

أي ما مثل الممدوح، وهو إبراهيم بن هشام خال هشام بن عبد الملك بن مروان، في الناس حيٌّ يقاربه في فضائله إلا صاحب ملكٍ هو أبو أمه، أي أمّ الملك، أبو هذا الممدوح. وحاصل المعنى أنه لا يشبهه إلا ابن أخته الذي هو هشام، وهذا ما يسمونه تعقيدا لموقع الخلل من النظم، وفساد الترتيب. وكذلك قول أبي الطيب المتنبي:

الطيب أنت إذا أصابكَ طيبُهُ والماءُ أنتَ، إذا اغتسلت الغاسلُ[8]

أي الطيب أنتَ طيبه إذا أصابك، والماءُ أنتَ الغاسل له إذا اغتسلت، أي إذا أصابك الطيب فأنت طيبٌ له، وإذا اغتسلت بالماء فأنت الغاسل له، أيْ: أنت أطيبُ من الطيب، وأطهرُ من الماء.

ففي هذين البيتين غالى الشاعران في التقديم والتأخير، والإحالة، مغالاةً خرجا فيها عن جادة الصواب، وانحرفا عنْ مَحَجّة الإحْسان[1].

التقديم والتأخير

ويعد تغيير الرتبة أحد عوامل الربط عند عبد القاهر. فإذا قدم الشاعر أو الناثر، أو المتكلم الظرف ثم أخر العامل فيه، وهو الفعل، فذلك يجعل من الكلام المتقدم والمتأخر قطعة متماسكة من القول، تقوم على الإفادة من ذاكرة المتلقي الذي يختزن ثم يسترجع، رابطا بين المعمول وهو الظرف، والعامل فيه وهو الفعل،

(1) الجرجاني، 66-65.

وهـذا يتضـح مـن عرضـه لبيتي إبراهيـم بن العباس في مدح محمد بن عبد الملك الزيات:

فلـوْ إذْ نبـا دهْـرٌ، وأنكـر صاحبٌ　　وسُـلّطَ أعـداءٌ، وغـاب نصيرُ
تكـون عـن الأهـواز داري بنجْوَةٍ　　ولكـنْ مقاديـرٌ جـرت وأمـورُ[9]

وهو في رأيه أكثر انسـجاما واتسـاقا مما لو قال: "فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذْ نبا دهرٌ" لأنه في هذه الحال يضعف أثر الكلمات ويشـحب الفحوى. فتقديمه للظرف جعل القارئ يتلهف شوقا لمعرفة بقيّة الكلم، وما كان هذا الشوق، ولا تلك اللهفة، إلا لموقع الظرف من التقديم (إذْ نبا دهر) وموقع العامل من التأخير: تكون عن الأهواز داري[1].

الربط بالتعريف

وهـو يـرى فـي لام التعريـف أداةً تتجـاوز مـا يـراه النحـاة من تحويلها النكرة إلى معرفة، فهي تتعدى ذلك إلى الربط بين الجمل ربطـا يشـبه ربـط الإحالـة بالضميـر. من حيث إنها تذكر السـامع أو القارئ بشيء سبق ذكره، أو شيء معروف في الذهن جرى الكلام عليه أو الإشـارة له في السـياق. وقد أورد أمثلة منها المثال الآتي لابن البواب:

وإنْ قتـل الهـوى رجـلاً　　فإنـي ذلـك **الرجـلُ**[10]

وقد جمع فيه بين اسم الإشارة **ذلك** ولام التعريف في الرجل، وهمـا فـي رأيـه مـن مظاهر الإحسـان والإجادة فيـه[2]. وهذا المثال مـع الشـروح التـي وردت إلـى جانبـه يتطابـق تمامـا مع مـا تذهب

(1) السابق، 68.

(2) الجرجاني: السابق، 72.

إليـه رقيـة حسـن ومـا تقولـه فـي أداة التعريـف the في الإنكليزية: "فالتماسك النحوي لا يقتصر على الإحالة بوساطة الضمير، وإنما تنشأ الإحالة باستخدام أدوات أخرى منها أداة التعريف. فإذا قرأنا الحوار الآتي:

- Don't go now, the train is coming

لاحظنـا أن المتكلـم اسـتخدم أداة التعريـف the للإحالـة إلـى قطـار معيّـن معـروف للمتحـدث والمتلقي، كان قد سـلف الحديث عنه[1]. ومع ما في التعريف من الفضل البيّن، والمزية الكبيرة، إلا أنه لا يروق في كل موقع، ولا يحس في كل موضع، والمثال الذي أورده من قول الشـاعر "ولو إذْ نبا دهرٌ" و"أنكر صاحبٌ" نوه إلى التنكيـر فـي دهـر وصاحـب وسـواهما، وعدّ ذلك مظهرا من مظاهر الربط، كأنّ الشاعر يعدد أشياء تتساوق فيما بينها في شيء مشترك.

وكذلك قول البحتري:

تنقّل فـي خُلُقـيْ سـؤددٍ سـماحا مرجّـىً، وبأسـا مهيبـا[1]

قصد إلى النكرة في سؤدد وجعل الخلقين مضافا إليها فاعتماده الإضافة مع أنّ السؤدد نكرة - هنا - أضفى على الجملة قوة ترابط أوضح مما لو قال في خلقين من سؤدد أو تنقل في أخلاق السؤدد[2] وما زاد في تماسـك العبارات التفصيل الذي أورده بعد الإجمال، كأنه توقع من السـامع أن يسـأله ما هذان الخلقان؟ فقال: سـماحا وبأسـاً، وبما أن السـماح والبأس صفتان متقابلتان، إحداهما تجمع خصـال الكـرم والأخـرى تجمـع خصال الشـجاعة، فقد زادت هذه

(1) Hasan, Ibid., 32.

(2) Hasan, Ibid., 32.

المقابلة وهذا التفصيل من إحساسنا بترابط الجمل الثلاث، فبدت وكأنها جملة واحدة[1].

الربط بالموصول

والاسم الموصول من الأدوات التي تشد من أزْرِ التلاحم النحوي بين ما تقدم ذكره، والعلم به، وما يراد من المتكلم أن يعلم به، أو يضمه إلى ما سبق من العلم به. ففي قول القائل: ما فعل الرجل **الذي** كان عندك بالأمسِ؟ الشيء المعلوم هو أن الرجل كان عند منْ سئلَ بالأمس، والشيء غير المعلوم هو ما صدر عنه من فعل، وهذا ما يراد العلم به وضمه إلى ما هو معروف من أمره. وقد جاء الاسم الموصول، في رأي عبد القاهر، للربط بين الشيئين، كقول القائل: مررت بزيدٍ الذي أبوه فلان، فقد وصل الاسم الذي بين الخبرين المرور بزيد، وكون فلان أباه[2]. وبالعود إلى الجملة السابقة يتضح لنا أنها مؤلفة، أساساً، من اثنتين، هما:

1. فعل الرجل.
2. الرجل كان عندك بالأمس.

وقد أضيف إلى الأولى مكون نحوي اختياري هو (ما) الذي حول الجملة من الإثبات إلى الاستفهام فقيل: **ما فعل الرجل؟** وفي الثانية استبدل الاسم الموصل (الذي) بالاسم الظاهر الرجل. وبما أن الرجل ذكر في الأولى، وهو معرّف، جاء الذي ليحل مكانه فصار شبيهها بالضمير إذْ يحل مكان الاسم الظاهر، بدليل أن جملة الصلة تحتاج إلى مكون نحوي تحويلي هو الضمير العائد (العكسي) لأن تقدير الجملة

---

(1) الجرجاني: السابق، 68.

(2) السابق نفسه.

(الذي كان هو عندك بالأمس) وقد رأى عبد القاهر في الاسم الموصول ضربا من التعريف تارة وتارة ضربا من الإحالة بالضمير. وتلك في رأينا لفتة ذكية منه اختصّ بها، وانماز عن غيره من الناس.

الربط بالتكرار

ويعدّ التكرار عند الجرجاني من معاني النحو التي تبث في النظمّ (الكلام) الانسجام والاتساق والتناسق. وقد يكون التكرار جزئيا، أي يكتفي فيه الناظم بتكرير جزء - فونيم -مثلا، كقول البحتري:

فكالسّيْفِ إنْ جِئْتَهُ صارِخاً ‏ ‏ ‏ **وكالبَحْرِ** إنْ جئْتهُ مُسْتثيباً[12]

يُعلقُ على البيت قائلا: إن الشاعر ربط بالعطف (الفاء) وكرر الكاف مع حذفه المبتدأ، لأن المعنى - لا محالة - هو كالسيف، ثم كرر الكاف في قوله وكالبحر. وهذا سبب واضح لمحاسن النظم فيه. يضاف إلى ذلك تكراره للشرط المتضمن جوابه: إن جئته صارخا، إن جئته مستثيبا، وردا في الشطرين من البيت[1]. وبما أن التكرار أنواع منه الجزئي مثلما مر ومنه الكلي، وهو الذي تتكرر فيه جملتان أو أكثر باللفظ والمعنى، ومنه ما يكون تكراراً في المعنى لا في اللفظ. فتكراره: إن جئته صارخا وإن جئته مستثيبا، مختلفتان في اللفظ وإن اتفقتا في المعنى، لأن كلتيهما معناهما إن جئته طالبا المساعدة. وقد يكون التكرار تكراراً محضا كتكراره كلمة العواذل في البيت الثاني من بيتي **جندب بن عمار**:

زعمَ **العواذلُ** أنَّ ناقةَ جُنْدُبٍ ‏ ‏ ‏ بجنوب خبْتٍ عُرِّيتْ وأجمّتِ

كذب **العواذلُ**، لو رأين مناخنا ‏ ‏ ‏ بالقادسية، قلنَ: لجّ، وذُلّتِ[13]

(1) السابق، 156.

فلـو قـال القائـل **كذبْـن** مكان كذب العـواذل لكان من الناحية النحويـة الخالصـة مصيبـا غيـر مخطـئ. ولكنه تعمـد أن يكرر كلمة العواذل التي ذكرت في أول البيت السابق فأفاد كلامه قوة، لكونه مسـتأنفا مـن حيـث وَضَعَـهُ وضْعـاً لا يحتـاج فيه إلـى تذكر ما قبله، وأتى به مأتى ما ليس قبله كلام[1].

وقد سبقت الإشارة إلى رأي رقية حسن في أن التكرار - تكرار كلمة التفاحات مثلا - يساعد على ربط الجملة بتلك التي سبقتها على النحو الآتي "انزع نوى ست تفاحات. ضع **التفاحات في** طبق مقاوم للنار" وذلك إذا تعذر بالطبع استخدام الضمير **(ضعها)**. وقد علقت على ذلك بالقول "فتكرار كلمة معينة، أو اسـتخدام مرادف معين، ينشأ عنه تماسك معجمي Lexical أو صوتي phonological وكل تكرار في الوزن meter والقافية يعمل على تحقيق التماسـك النصي ويعضده"[2].

ويكرر الجرجاني الإشارة إلى ما في الاستئناف من قدرة على الربط بين أجزاء الكلام، وجمله وعباراته. فتكرار الشـاعر السابق لكلمة **العواذل** في البيت الثاني تكرار حسنٌ لكونه مستأنفا من حيث وضعـه الوضـع الـذي لا يحتـاج معـه السـامع (أو القارئ) لتذكّر ما سـبق. والكاتب أو الشـاعر قد يقول كلاما، ثم يسـتأنف بعده كلاما آخر يكون عطفا على السـابق، أو فيه شـيء مما سـيق قبلا. ومن ذلك هذا المثال من شعر العباس بن الأحنف:

قالـوا خراسـان أقصى ما يـراد بنا ... ثـمّ القفول، فقد جئنا خراسـانا[14]

(1) السابق، 68.

(2) السابق، 183-182.

فقد استأنف الكلام مستعملا الفاء بعد ثمّ. ومن أمثلة هذا قول ابن الدمينة:

تعالَلْتِ كيْ أشجى وما بكِ علة   تريدينَ قتلي، **قدْ ظفرْتِ بذلكِ**[15]

أي أنّ الشاعر بعد أنْ قال تريدين قتلي، توقف، وبدا وكأنه اكتفى، ثم استأنف قائلاً: قد ظفرت، واستعمل اسم الإشارة (**ذلكِ**) فأحال السامع، أو المتلقي، إلى ما تقدم في الجملة، وهو: تريدين قتلي، أي: ظفرت بما أردته، وهو قتلي.

فقد جمع في آخر البيت بين الفصل والاستئناف[1].

الحذف

والاستئناف لا بد فيه من الحذف، وهي طريقة في الربط أفضل من الاعتماد على الذكر. يقول عبد القاهر في تعليل ذلك وتفسيره ما ينم على رأي مصيب، وبصيرة نافذة: "الحذف باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد من الإفادة، وقد اطرد حذف المبتدأ مع القطع والاستئناف، يبدؤون بذكر الرجل، أو الرجال، ويقدمون بعض أمورهم أو أمره، ثم يدعون الكلام ويستأنفون آخر. وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ، مثال ذلك قول عمرو بن معدي كرب:

وقلتُ إنّي يَوْمَ ذاكَ   منازلٌ كعْبَاً ونهْداً

قومٌ إذا لبسوا الحديدَ   تَنمّروا حلقاً وقِدّاً[16]

فقد ذكر قبيلتين هما كعْبٌ ونَهْدٌ، ثم استأنف الكلام بعد ذكرهما، فأخبر بأنهم يشبهون النمور إذا لبسوا ملابس القتال

---

(1) Hasan, Ibid., p. 21.

والحرب، ولم يقلْ: هم قومٌ[1]. والمبدأ الذي يقوم عليه الحذف هو اعتماد المتكلم على التلميح لا على التصريح، ودليل ذلك البيت المعروف:

قالَ لي: كَيْفَ أنتَ، قلتُ عليلٌ سَهَرٌ دائمٌ، وَهَمٌّ ثقيلُ(17)

يعلق على ذلك تعليقا يحيل فيه إلى السياق الخارجي، اعتمادا على خبرة المتلقي بسياق الكلام نظما ونثرا. ولما كان في العادة أنْ يقال للرجل كيف أنت ويقول: أنا عليل، أن يسأل ثانية: ما به؟ وما عليه؟ قدّر كأنّه قيل له ذلك فأتى بقوله "سهر دائم وهمّ ثقيل" على سبيل الحذف مع الاستئناف، لأن تقديره: "بي، أو حالي سهر دائم وهم ثقيل"[2]. والحذف deletion أو Ellipsis عند بعضهم، من قواعد التماسك النحوي التي اشار إليها، وتناولها بالتوضيح، والتمثيل، كلٌّ من فان ديك[3] ورقية حسن[4] وآخرون... وهو لا يقتصر عندهما على كلمة أو مفردة أو مركب اسمي (مبتدأ) وإنما قد يكون حذف جملة كاملة، فيؤدي حذفها إلى ربط أجزاء من الخبر، وجعل الجمل المتعددة كالجملة الواحدة، لا تستطيع التفريق بين أجزائها، أو أنْ تميّز إحداها عن الأُخر، كقوله تعالى: ﴿ ...فَقُلْنَا ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْحَجَرَ ۖ فَٱنفَجَرَتْ مِنْهُ ٱثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ... ﴾[5] فقد حذفت من هذه الآية جملة تامة

---

(1) الجرجاني، السابق 71.

(2) الجرجاني: السابق، 113-112.

(3) Beaugrand and Dresler, 1992, p. 26. وللمزيد انظر: فان ديك، علم لنص، ص 83-81. وتحدث كذلك عن الحذف في ص 188.

(4) Hasan, Ibid., p. 98. وللزيادة انظر: بيوغراند (1998)، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، ص 345.

(5) سورة البقرة، الآية 60.

لأن التقدير: فضرب الحجر بعصاه فانفجرت منه[1]. وعند عبد القاهر يؤكد استقراء الأمثلة التي عمد فيها المتكلم إلى الحذف بدلا من الذكْر أنه - فيما يروق فيه الحذف - خير من الذكر. وإضمار المحذوف في النفس أولى وآنس من النطق به[2]. وذلك قول يحيلنا الجرجاني فيه من النص إلى الخطاب، وما يتصل به من أوضاع، وأحوال، تستقرّ في نفس القائل، ووجدانه، وفي المتلقي ومدى تقبله، وحجم اهتمامه بما يقرأ، أو يسمع.

حذف المفعول به

ومما يؤكد أن الحذف يعتمد على آلية التذكر والاسترجاع عند عبد القاهر تفسيره لظاهرة تتكرر كثيرا، وهي حذف المفعول به، والتخلي عنه، مع ضرورة ذكره، وكونه ركنا أساسيا في الجملة الفعلية التي تعتمد على مكوّن فعلي متعدّ. فهو على وفق النظرية المسماة بنظرية المحور عند التوليديين التحويليين يحتل منزلة المتلقي الذي يقع عليه أثر الفعل الذي ينفذه الفاعل[3]. وعلى الرّغم من ذلك كله، يُحْذف كثيرا إذا كان الكلام السابق، أو السياق يدلان عليه دلالة حالية، أو دلالة لفظية. يقول مشيدا بهذا النوع من الحذف، وبأثره الجليّ في تماسك الكلام وترابط الجمل نوعٌ منه أنْ تذكر الفعل، وفي نفسك له مفعول مخصوص، قد عُلِمَ مكانه، إمّا لجَرْي ذكره، أو دليل الحال عليه، إلا أنك تنسيه نفسك، وتخفيه، وتوهم أنك لم تذْكر ذلك الفعل، إلا لأنْ تثبتَ نفْس معناه من غير أنْ تُعدّيه إلى شيء، ومثاله قول البحتري:

---

(1) خليل: السابق، 138.

(2) الجرجاني: السابق، 117.

(3) باقر: السابق، 111-109.

شَجْوُ حسّادِهِ، وغَيْظُ عِداهُ   أنْ يرى مبْصِرٌ، ويسْمَعَ واعِ[18]

والمعنى - لا محالة - أن يرى مبصر محاسنه، ويسمع واع أوصافه وأخباره[1]. وحذف المفعول به لدلالة الحال عليه كثير جدا[2]. وقد عرض لقوله تعالى: ﴿ وَلَمَّا وَرَدَ مَآءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ ٱلنَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ ٱمْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِى حَتَّىٰ يُصْدِرَ ٱلرِّعَآءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ ۝ فَسَقَىٰ لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّىٰٓ إِلَى ٱلظِّلِّ... ﴾[3] ففيها حذف المفعول به في أربعة مواضع. وقد جعل حذْفُ المفعول به الجمل: يسقون.. تذودان.. نسقي.. سقى.. حلقات متصلة في سلسلة واحدة، ولو أنه ذكر المفعول - وهو لا محالة فيه تكرار - لتعَثّر التسَلسُل، وغاب النّسَق.

ومن الحذف نوع طريف هو الاكتفاء بجملة جواب الشرط مع حذف جملة الفعل، فكأنّ المصرّح به، وهو الجواب، يتضمّن الإيحاء بالمحذوف، وفي ذلك من التلاحم ما لا يخفى على ذي نظر. وقد سماه عبد القاهر الإضمار على شريطة التفسير. فبدلا من أن يقول القائل: أكرمني عبد الله وأكرمت عبد الله، وفي ذلك جملتان، يقول: أكرمني وأكرمت عبد الله. وهذا طريق معروف، ومذهب ظاهر، وفيه إذا طُلِبَ الشيءُ من معدنه ما ينمّ على دقيق الصّنعة، وجليل الفائدة، كقول البحتري:

لوْ شِئْتَ لمْ تفْسِدْ سَمَاحة حاتمٍ   كرماً، ولمْ تَهْدِمْ مَآثرَ خالدِ[19]

(1) الجرجاني: السابق.

(2) الجرجاني: السابق، 121.

(3) سورة القصص، الآيتان 23-24.

لأن التقدير: لو شئت لم تهدم مآثر خالد، فحذف جملة فعل الشرط لدلالة المتقدم على المحذوف. وكذلك تأويل الشطر الأول على أن الأصل فيه: لو شئت ألا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها. فاكتفى بالجواب عن التفصيلْ في فعله.. وذلك نحو قوله تعالى: ﴿...فَلَوْ شَآءَ لَهَدَىٰكُمْ أَجْمَعِينَ﴾[1] تأويلها ولو شاء الله أنْ يهدِيَكم لهداكم... كذلك قوله تعالى: ﴿... وَلَوْ شَآءَ ٱللَّهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى ٱلْهُدَىٰ ...﴾[2] تأويلها ولو شاء الله جَمْعَهُمْ لجَمَعَهُمْ على الهُدى[3]..

الخاتمة

يتضح مما سبق أنّ علم قواعد النص يهْتمّ بدراسة الروابط، والأدوات، التي تسْهمُ في إيجاد التماسك النصّي للكلام، بصرْف النظر عن طوله، وَقصَره. وهذه الأدوات بعْضُها لفظيّ نحْويّ، وبَعْضُها يُمْكنْ التوصّل إليه عن طريق السياق. كالعلاقات السببية والمنطقية، والحاليّة، والزمنية، وخلاف ذلك.. وأنّ جُلّ هذه الأدوات لا بدّ منْ أنْ تكون وليدة الغرض، أو المعنى، أو المحتوى الذي يتمثل في بنية الخطاب الكبرى.

وقد رأينا عبد القاهر الجرجاني يتخطّى البحث في النظم إلى إيضاح العلائق التي تربط الجملة بالأخرى، متجاوزا مُهمّة النحو التقليدي التي تقوم على التنظير للجملة مستقلة عما عداها من جُمَلٍ، وعن الوظائف الاتصالية للكلام المطّرد.. وتطرّق إلى

(1) سورة الأنعام، الآية 149.
(2) سورة الأنعام، الآية 35.
(3) 124.

قواعد التماسُكِ النحويّ، ومنها العطف، والإحالة، والتقديم، والربط بلام التعريف، والاسم الموصول، والتكرار، والحذف، والاستئناف، وهي قواعد أشار إليها، ونبّه عليها محدثون، منهم: رقية حسن، وهاليدي Halliday، وفان ديك Dijk ولغويون آخرون. مما يؤكّد صحة الفرضية التي انطلقت منها هذه الدراسة، وهي أنّ عبد القاهر، الذي كان رائدا في الكشف عن تعلق معاني الكلم بمعاني النحو، رائدٌ أيضاً في الكشف عن القواعد التي تؤدي إلى تماسك النصوص، وتعلق الجمل بعضها ببعض[1].

(1) الجرجاني: السابق، 126.

المصادر والمراجع

1. الأصفهاني، أبو الفرج: كتاب الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1970.
2. أنيس، إبراهيم (1966) من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو - المصرية، القاهرة، ط3.
3. باقر، مرتضى جواد (2002): مقدمة في نظرية القواعد التوليدية، دار الشروق، عمان، ط1.
4. البحتري، أبو الوليد بن عبادة: ديوان البحتري، تحقيق عنمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط1، بلا تاريخ، 1/ 121.
5. البحيري، سعيد حسن (1997): علم لغة النص، مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية، بيروت، القاهرة، ط1.
6. البرقوقي: شرح ديوان أبي لطيب المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986.
7. بن برد، بشار بن برد العقيلي: ديوان بشار بن برد، تحقيق بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت، 1963.
8. Beaugrand and Dresler, An Introduction to Text Linguistics, London, 6th ed., 1992.
9. بيوغراند ودرسلر (1998): النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، القاهرة، ط1.
10. أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ذخائر العرب، دار المعارف، مصر، بلا تاريخ.
11. أبو تمام، كتاب الحماسة، تحقيق عبد المنعم صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987.

12. الجرجاني، عبد القاهر (471هـ): دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981.
13. حسين، طه (1982): مقدمة في البيان العربي، في كتاب نقد النثر المنسوب لقدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت.
14. حسين، جميل (2003): علم النص أسسه المعرفية وتجلياته النقدية، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى، الكويت، مج. 32، ع2، أكتوبر/ ديسمبر 2003.
15. أبو خرمة، عمر: نحو النص.. نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب الحديثة، إربد، 2004.
16. الخطابي، محمد (1991) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1.
17. خليل، إبراهيم (1997): الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
18. Dijk, Van, Text and Context, Longman, London, 1st ed., 1977.
19. ديك، فان: علم النص، مدخل متعدد الاختصاصات، ترجمة سعيد حسن البحيري، دار القاهرة، مصر، ط1، 2001.
20. روبول وموشلار (2003): التداولية اليوم، ترجمة سيف الدين دغفوس، ومحمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت، ط 1.
21. زناد، الأزهر (1993): نسيج النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، ط1.
22. سوسوة، عباس علي: تطبيقات عربية على نحو النص، علامات في النقد، جدة، مج. 14، ع55، محرم 1426هـ، آذار/ مارس 2005.

23. Said, Hanan Asad, (1988) The cohesion Role of Reference in Tow Generes of Modern Literary Arabic, Doctorat Thesis, .non-Published, Texas A & M Univesity

24. شاكر، محمود محمد (1991): محقق أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، مطبعة المدني بالقاهرة، ودارالمدني بجدة، ط. أولى.

25. الضامن، حاتم (1979): نظرية النظم، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1.

26. طاليس، أرسطو (1980): الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

27. عباس، إحسان (1993): تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، ط4.

28. عبد المطلب، محمد (1993): البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية، بيروت والقاهرة، ط1.

29. عفيفي، أحمد (2001): نحو النص، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1.

30. أبو غزالة، إلهام، وعلي الحمد (1999): مدخل إلى علم لغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1.

31. أبو فراس الحمداني، شرح ديوان أبي فراس الحمداني، بيروت، بلا تاريخ.

32. فضل، صلاح (1992): بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، عالم المعرفة (164) آب/ أغسطس.

33. قريرة، توفيق (2003): التعامل بين الخطاب وبنية النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج. 32، ع2، أكتوبر/ ديسمبر 2003.

34. القزويني، أبو بكر: كتاب الإيضاح في البلاغة، تحقيق محمد

عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1975.

35. مصطفى، إبراهيم (بلا تاريخ): إحياء النحو، مصر.
36. مندور، محمد (1972): النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة.
37. مندور، محمد (1977): في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط4.
38. ابن منظور المصري، جمال الدين: لسان العرب.
39. المهيري، عبد القادر (1974): مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والبلاغة، حوليات الجامعة التونسية، ع11، 1974.
40. الميمني، عبد العزيز: الطرائف الأدبية، دار الكتب العلمية، بيروت، بلا تاريخ.
41. نصر الله، إبراهيم (2001): مرايا الملائكة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. أولى.
42. Hasan, Ruqaia, Grammatical Cohesion in Spoken and Written English, London, 1st ed., 1968.
43. هلال، محمد غنيمي (1973): النقد الأدبي الحديث، مصر.
44. اليزيدي، أبو عبد الله محمد بن عباس: الأمالي، عالم الكتب، بيروت، ط1، بلا تاريخ.

الفصل الثامن

الجملة والنص(*)

ما يزال النص الأدبي منذ القديم تتجاذبه أطراف عدة، ومناهج من النظر شتى. وأكثر هذه الأطراف عناية بطبيعة النص وبنائه طرفان هما: علم اللغة، والنقد الأدبي. وقد حاولت البلاغة منذ القرن الأول الميلادي التوفيق بين النظرة اللسانية والنقدية للأدب. فكان كونتليان Quintilian قد تطرق إلى مسائل تتعلق بالتنظيم الداخلي للنص كالوضوح، والفصاحة، والرشاقة، والملاءمة، وذهب إلى أن النصوص تتفاضل فيما بينها تبعا لقدرة المبدع على التصرف بالمادة المستخدمة في كتابة النص[1].

وقد توسع الأسلوبيون بعده في استخدام معطيات علم اللغة، لدراسة الأساليب التي تنشأ من اختيارات خاصة يلجأ إليها الكاتب عند الضرورة، لكتابة نص خاصّ. وأشاد بعضهم بالإنجازات البلاغية في وصف النصوص، وتحديد وظائفها الكثيرة. مما شجع بعضهم على عدّ البلاغة - بوجه من الوجوه - نظرية للنص[2]. وهذا ينطبق

(*) مستخرج من أعمال الندوة العلمية الدولية "مجادلة السائد في اللغة والأدب والفكر"، المنعقدة بتونس بدعوة من كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، تحرير توفيق بن عامر، تونس، ج1، 2000.

(1) Beaugrand and Dresler, Introduction to Text Linguistics, London, 6 ed., (1992), p. 16.

(2) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1992، ص 256.

على البلاغة العربية، مثلما ينطبق على بلاغات أخرى، فالبلاغيون العرب اعتنوا بالكشف عن الترابط القائم بين سلسلة من الأقوال المؤلفة لفقرة، أو مجموعة أجزاء من العمل الأدبي. ونجد هذا واضحا فيما كتبه حازم القرطاجني (684هـ) الذي سلط الضوء على العلاقات الترابطية لأجزاء القصيدة، فسمى كل جزء منها فصلا، وميز - مثلا - بين المطلع والمقطع، وأطلق على اقتران المقطع بالذي قبله وصفا طريفا هو: "الاطراد في تسويم رؤوس الفصول"، وأخضع قصيدة **المتنبي** "أغالب فيك الشوق والشوق أغلبُ" لهذا النوع من النظر[1].

أما البلاغة الحديثة فأسهمت في توجيه النظر إلى العلاقات الداخلية في النص بحديثها عن بعض الصيغ النحوية للتشبيه، والاستعارة. ومن ذلك العلاقة بين الجملة والجملة التابعة لها، أي: تلك التي تحتوي على المشبه به، ووظيفة أداة التشبيه، كلمةً كانت أو حرفا أو تركيباً، في ربط الجملتين. وهذا أيضا ينسحب على الاستعارة مثلما ينسحب على التشبيه، ولا سيما بعض أنواع الاستعارة التي تنطوي على علاقة اقتران بين جزء من النسق التشبيهي والجزء الآخر، وقد تناول هذا بمزيد من التوضيح، والتفصيل مورو في **الصورة الأدبية** (1982)[2].

وثمة روافد أخرى، غير البلاغة أسهمت في توجيه النظر إلى قواعد تركيب النص، فإلى جانب البلاغيين، من قدماء ومحدثين،

---

(1) السابق، ص 264. وانظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب بالخوجة، تونس، 1966، ص 298.

(2) فرانسوا مورو: البلاغة، ترجمة محمد الولي، وعائشة مرير، منشورات الحوار الأكاديمي، الرباط، ط1، 1989 ص 34-33.

أدلى الأنثروبولوجيون بدلائهم في هذا السياق، من هؤلاء مالينوفسكي Malinowisky وفلاديمير بروب، وشتراوس Strauss وأتباعه، فقد تميزت جهود الأنثروبولوجيين بالإفادة من علم اللغة البنيوي في تحليل النماذج، والأنماط السائدة، في الأدب الشعبي والأسطوري لإيجاد ما أصبح معروفاً بـ البنى، وتفكيك الرموز لإلقاء الضوء على الأسس المؤثرة في تمكين الناطق باللغة من تأليف نصوص، واستعمالها للاتصال بين الأشخاص[1]. واستخدم المعنيون بدراسة الحياة الاجتماعية علم اللغة للكشف عن الكثير من القواعد التي تتحكم في أداء النصوص، على اختلاف وظائفها الإعلامية والتثقيفية، وتمخضت هذه البحوث التي اتخذت من أنظمة الحوار والمخاطبات مادة للدرس، عن ظهور نوع جديد من الدرس الألسني. وهو الذي يعرف بتحليل الخطاب Discourse Analysis وهذه البحوث أغنت الكثير من المحاولات الرامية لإيجاد علم خاص بالنص، وكشفت عن المعايير التي تميزه عن اللانص. ومن هذه المعايير معيار التضام، أو التماسك Cohesion والاقتران Coherence أو الاتساق، والقصدية النابعة من موقف المتلقي تجاه ما يتلقاه، فضلا عن معايير أخرى، مثل: الموقفية Situational والتناص[2].

ولفقه اللغة هو الآخر، مساعيه الخيرة، في البحث عن علم لقواعد النص، وأشهر من سعى للكشف عن الروابط بين دراسة النحو ودراسة المعنى، من الفليلوجيين، هو هنري فايل Henri Weil الذي طور لغويو براغ آراءه بتركيزهم على المنظور الوظيفي للجملة

(1) Beaugrand, Ibid., pp. 18-19.

(2) Ibid., 19.

وهـو منظـورٌ حثهـم علـى ملاحظة الصلة بيـن جملتين وأكثر. وتأثر وظيفة الجملة بهذه العلاقة القائمة على التقديم والتأخير، في أكثر الأحيـان[1]. وتعـزى إلـى هارفنغ أول محاولة (1968) جادة لوصف التنظم الذاتي، الداخلي للنصوص، من خلال الحديث على بعض العلاقات التي تسودها مثل علاقة الإحالة، والاستبدال، التي فصل فيها القول مشيراً إلى التكرار والحذف والترادف والعطف والتفريع والترتيب، وذكر النتيجة بعد السبب، والجزء بعد الكل أو العكس، وهذا كله، مما يقع في دائرة الترابط، والاتساق الداخلي للنص[2]. ويعـد تطويـرا لمـا كان ذهـب إليه هايدولـف Heidolph (1960) في كلامه على ترتيب الوحدات الأساسية في الجملة. أو في مجموعة من الجمل. ترتيبا يقوم على الإفادة من التناسـق الصوتي المرتكز على التنغيم والنبر. وقد وجدت مثل هذه الأفكار صداها الطيب في أعمـال إيزنبـرغ Isenperg (1968) الـذي اعتنى بالبحث في العوامل المتحكمة في اختيارات صاحب النص، ومن أبرز هاتيك العوامل - في نظره - المجاورة. والمجاورة تضم مجموعة من الأدوات التي تنظم علاقات الجمل بعضها ببعض، كالضمائر، وحروف التعريف، وحروف التنكير، والتعميم بعد التخصيص، والاقتران بعلائق سببية، أو غائية، أو أي علاقة أخرى[3].

علم اللغة والنص

هـذه المحـاولات توضـح أن علـم اللغـة بدأ يتصدى لدراسة النـص وتحليلـه، وهـي محـاولات بعيـدة الأثر للاقتـراب من نظرية

---

(1) Ibid., 20.

(2) Ibid., 22.

(3) Ibid., 24.

الأدب. وباقتراب علم اللغة من نظرية الأدب يكون قد تخلى عن واحد من الشروط الأساسية التي اشترطها سوسير لدراسة اللسان، وهذا الشرط هو الاعتماد على اللغة المنطوقة لا على المكتوبة، بحجة أن المنطوقة هي التي تمثل الطبيعة الجوهرية للغة. وهذه الإشكالية أعيد طرحها مجدّدا على بساط البحث. فقد شكك **هاريس** Harris بقدرة علم اللسان على تجنب الكلام المكتوب في دراسته للنظام اللغوي، فعلم اللسان عني أيضا بالجملة المنطوقة، ولكنه غفل عن وجود جملة طويلة، ولا متناهية، يعجز النحو وحده عن الإلمام بقواعدها ما لم يتكئ على الكتابة التي تسلمنا إلى دراسته للنص[1].

ويتناول جوناثان **كيللر** مقتطفات من رواية تشارلز **دكنز** "الآمال العريضة"، وهذه المقتطفات تمثل حواراً بين شخصيتين، هما: جو، وبايب، وفي هذا الحوار حذف الكاتب أجزاء من الكلام، وأظهر أجزاء يمكن حذفها، ومع أن الكلام يظهر، وكأنه غير متسق، إلا أن الشخصيتين تتفاهمان، ويتساءل **كيللر** قائلاً: كيف يمكن أن نفسر هذا التواصل؟ وهل تكفي الإشارة لما في كلامهما من صوامت وصوائت؟ أو ما فيها من خواص فونيمية كالأنفية nasals أو ما في بعضها من الشدة أو الرخاوة؟ فالإجابة عن هذه الأسئلة تؤكد لنا أن علم اللغة لا بد له من أن يتوجه لدراسة الكتابة، ومعرفة النظام اللغوي خارج الإطار التقليدي القائم على معرفة القواعد الصرفية الصوتية والصرفية والنحوية المجردة، إذ لا بد أن يقودنا هذا العلم إلى معرفة اللغة معرفة أكبر، تقوم على مراعاة الاستعداد

(1) Fabb, Nigel and others, The Linguistics of Writing, Manchester University Press, 1 ed., 1987, p. 174.

اللاشعوري لدى المتلقي[1].

وهنا يأتي دور النقد الأدبي في مساندة علم اللسان، وإمداده بالوسائل القمينة بالكشف عن القواعد التي تحقق للنص القيمة، والمتعة مما يغني الأسلوبية التي تسعى - أساساً - لدراسة اختيارات الكاتب الرامية لتحقيق هذين الأمرين في النص الأدبي[2]. وتجسيداً لهذه الفكر دعا الباحثان آلان **ديورانت ونيغل** إلى المزج بين الدراسة النقدية للنصوص، والدراسة الألسنية للكشف عن أدبية التراث الثقافي، مع الإفادة من المنهج التحويلي الذي يعتمد النظر في القضايا اللغوية غير المنفصلة عن السياق[3].

علم اللغة الأدبي

هذه الفكرة وما رافقها من آراء تدعو إلى تجسير الفجوة بين علم اللسان والنقد الأدبي أو بين علم اللسان ونظرية الأدب، أدت إلى ظهور مصطلح جديد، هو علم اللغة الأدبي، إضافة إلى ما سبق ذكره وهو اصطلاح علم النص أو علم قواعد النص. وأبرز ما ينماز به علم اللغة الأدبي عن غيره تجاوزه للنص المنطوق إلى المكتوب. وشموله بالنظر النص الشعري إلى جانب النص النثري. ولا بد هنا من التوكيد - طبقا لما يقوله ودسون Widdowson - على حقيقة في غاية الأهمية، وهي أن الكتابة الأدبية عامة والشعر على وجه الخصوص، تختلف عن غيرها من الكتابات، من حيث إنها تؤول إلى وسيط مادي تتحول فيه العلامات من علامات ذات دلالة لغوية تواضعية قريبة المنال سهلة المأخذ، إلى علامات ذات مرامٍ بعيدة،

---

(1) Ibid., 179.

(2) Ibid., 228.

(3) Ibid., 227.

وهـذا لا يمنـع - فـي الوقـت ذاتـه - مـن أن تكون الكتابة الشـعرية صيغة من صيغ التواصل، ما دامت تقوم على توظيف العلاقة بين المعاني اللغوية والسياق[1].

على أن الكاتب أو الأديب أو الشاعر لا يغفلون عن الالتزام بالقواعد التي يتطلبها نشدان التواصل مع الآخر. فهو - أي الشاعر - لا يكتب شعره باعتباره شخصا معزولا عن الآخرين، وإنما يكتب متأثرا بكونه شخصية مذابة في الشخصية المعاصرة له. إن الأفكار العديدة، والإحساسات، والمشاعر الجياشة، التي تعبر عنها القصيدة الغنائية، لا تعزى إلى نفس الشـاعر، ولا يمكن أن يحتكرها أحد، لسبب بسيط، وهو أنه لا يوجد اتفاق على فهم موحد لحقيقتها، أو تفسيرها التفسير الذي لا يختلف فيه اثنان[2]. وبناءً عليه فإن التحليل الوصفـي لا يسـتطيع وحـده أن يقـدم لنـا طريقـة ناجحة، مفيدة، في تحليل النص الشعري، ولا بد في هذا من اللجوء إلى التأويل، بكل ما يلقيه هذا العمل من تبعاتٍ على الدارس. وتطبيقا لهذا الافتراض يتناول وودسون مقطعا من قصيدة **والاس ستيفن** الموسومة بالعنوان Anecdote of the Jar والمقطع الذي يقتبسه هو:

I placed a jar in Tennessee
And round it was, upon a hill
It made the wilderness
Surround that hill

فالبيتان الأول والثاني في المقطع لا يبدوان منتظمين في نسق تتابعي، كالذي نعرفه في النثر، فالعبارة الأولى في البيت الثاني ينبغي

---

(1) Ibid., 246.

(2) Ibid., 247.

أن تكـون and it was round وكذلـك، كان ينبغـي أن تكـون العبـارة upon a hill بعد كلمة jar فيما لو شئنا أن يكون تنظيم هذا المقطع كمـا هـو فـي النثر، وبذلـك يصبح مطلع هـذه القصيدة على النحو الآتي: I placed a jar upon a hill in Tennessee[1] والترتيب الجديد في الواقع شيء يقتضيه الفعل المكاني الذي استعمله الشاعر، وهو placed فالدلالة المعجمية للفعل تتطلب أن تأتي بعده العبارة upon a hill وهـذا التتابـع شـيء يقتضيـه التركيـب النثري المألوف، ولكن الشـاعر لا يلتزم بهذا الترتيب، وذلك من أبرز خواص الشعر، بل هو من الخواص التي تميزه عن غيره من ألوان الأدب.

ويسـتطرد وودسـون بعـد تحليـل القصيدة إلـى القول: وهكذا يتضـح أن تحليـل القصيـدة تحـول إلـى تجربـة عملية في التفسير، والتأويـل، وهـذه التجربـة تشـمل معرفة الانطبـاع الأول عن النص، وإدراك العلاقات القائمة بين المعاني والشـكل اللغوي، وملاحظة الطريقـة التـي تـؤدي فيهـا العلامـات اللغوية وظيفتهـا الدلالية على الرغم من تغيير النموذج التركيبي الذي ترد فيه عادة.

ويتجلى دور القارئ في هذه التجربة بتأمل هذه النماذج التي يتـم فيهـا تفكيـك البنيـة اللغويـة، ووضعها في تنظيم آخر، مختلف. ممـا يجعـل القصيـدة مختلفـة عن أي نص آخر، فهي ليست موقفا خاصا تم استرجاعه وإنما هي بناءٌ يمثل التقارب، أو الاندغام بين الـدال والمدلـول[2] وبنـاءً علـى ذلـك، فإن قراءة الشعر تحتاج إلى ضرب من المهارة، يختلف عن ذلك الذي تحتاج إليه قراءة غيره. فالبيت الشـعري يبدو كاملا، وفي الوقت نفسـه غير مكتمل. وهذه

(1) Ibid., 248.

(2) Ibid., pp. 245-250.

ظاهرة في الشعر شديدة التعقيد، ففي كل مرة علينا أن نقف وقفة تعلن نهاية البيت الشعري، لكن هذه الوقفة لا تعني أن المعنى قد اكتمل، أي أن البيت التام نحويا المكتمل اكتمالا يتطلب الوقوف عند قافيته، يدفع بالقارئ دفعا إلى البيت الذي يليه، لتوقعه بأن المعنى مرهون بقراءة البيت التالي.

وهذا الذي يوضحه وودوسون في بحثه تأويل الشعر مؤكّدا أن التفاعل الداخلي في النص الشعري هو الذي يضمّ كل تركيب منه إلى التركيب الذي يليه، وهو الذي يربط كل مقطع بالمقطع الذي يتلوه. وهو الذي يجعل كل شيء في النصّ يناسب كل شيء آخر فيه. فالوزن، والقافية، والمقاطع تتجاور ضمن محور خاص هو "محور التتابع" ولكن فيما يتصل باختيار العلامات الدالة، واستخدام علامة دون غيرها، فذلك أمرٌ يختص به شأن آخر[1].

واستنتاجا مما سبق يؤكد **وودسون** حقيقة مهمة، وهي أن اللغة الأدبية المكتوبة بحاجة إلى نوع من التحليل اللساني، يختلف كثيرا عن التحليل الذي تحتاج إليه اللغة المنطوقة، أو الكتابة غير الأدبية. فنحن، عندما ننظر في قصيدة قصيرة، أو مقطع من قصيدة، نفاجأ - بادئ الأمر - بأن الطباعة أحالت النص إلى ضرب من الرّسم، الذي يتشكل في فضاء الصفحة الأبيض، والتتابع المنظم للأبيات، مع التفاوت فيما بينها طولا وقصراً، يؤكد أن المؤثر في نظمها شيء مختلف عن ذلك الذي يؤثر في تنظيم الكتابة غير الشعرية. وهذا التنظيم يشدّنا في واقع الأمر، نحو اتجاهين، أحدهما رأسي (شاقولي) والآخر أفقي. وفي هذا أيضا ما فيه من الاختلاف عن الكتابة غير الشعرية.

---

(1) Ibid., 244.

يضاف إلى ذلك أن التراكيب التي تستعمل في صياغة الشعر تختلف عن تلك التي تستخدم في صياغة الكتابات الأخرى، باستخدام خاص للعلامات اللغوية لإنتاج الدلالة الأدبية. فالشاعر يستخدم ألفاظه وتراكيبه بما يتناسب مع القافية والوزن مثلا، أو بما يتفق مع طول البيت وقصره، أو بما يكفل له الانسجام في بناء القصيدة[1] مثال ذلك أحد الأبيات في قصيدة تنيسون Tennyson ينتهي بكلمة عميق deep وهذه الكلمة استخدمت نعتا لكن المنعوت بها لم يذكر، مما يجعل القارئ يتوقع أن يذكر المنعوت في بيت لاحق أو البيت التالي مباشرة، يتوقع مثلا كلمة بحر أو أي شيء آخر يوصف بالعمق، ولكن القارئ يفاجأ في البيت التالي، فإذا هو:

Moons round with many voices ومثل هذا يتجاوز، بل يخالف توقعات القارئ كلها، ويحدث لديه أثرا يشبه الصدمة. والطبيعي أن يلجأ القارئ - في مثل هذه الحال - إلى التعامل مع النص بالاعتماد على التفسير، أو التأويل، وبعبارة أخرى، فإن القراءة هنا تختلف، إذ تتحول إلى عملية تأويل، في حين أنها في النصوص الأخرى قراءة استكشافية عادية حسب[2].

قواعد النصّ

1 - التنظير

أثارت هذه الأسئلة التي طرحت حول ترتيب أجزاء العمل الأدبي، وترابطها بعلاقات معينة، تمّ تحديدها على أكثر من وجه لدى غير دارس، الرغبة في إيجاد مجموعة من القواعد النحوية التي

(1) Ibid., pp. 243-244.

(2) Ibid., p. 245.

تنظم بناء النص. وأدى ما تراكم من ملاحظ، لدى غير واحد من الباحثين، إلى تحديد الهدف من هذا النظر النحوي، فنرى **رقية حسن** - مثلا - تسمي عملها "قواعد التماسك النحوي في الإنكليزية المكتوبة والمنطوقة" 1968 وهي بخلاف السابقين تتوغل في نسيج المادة للكشف عن الاتساق الداخلي للنصوص. والمعروف أنّ رقية حسن، تسمي كل قطعة من اللغة، مكتوبة كانت أم محكية، نصاً، بشرط أن يكون لها طول معين، وتؤلف وحدة متكاملة، فثمة بعد شاسع بين النص، وأي مجموعة من الجمل تفتقر إلى الترابط[1].

فعلينا أولا أن ننظر في تلك المجموعة من الجمل، وأن نحللها، سعيا لاكتشاف ما بينها من التضامّ، والتماسك، فإن لم نجد ما يوضح ذلك، فهي ليست نصاً. حتى لو كانت مأخوذة من كتاب يعلم قواعد اللغة والنحو. فهي جمل سليمة نحويا لكنها لا يتعلق بعضها ببعض[2]. وبهذا تكون رقية حسن قد سبقت **فان ديك** Dijk صاحب كتاب "بعض الجوانب من قواعد النص" 1972 إلى تقرير حقيقة الارتباط بين الجمل المؤلفة للنص والسياق. فهو - أي السياق - هو الذي يدلنا على أن هذه المجموعة من الجمل ينضم بعضها إلى بعض للدلالة على شيء. وأما قواعد النحو التي تشير إليها، وتنبه على دورها في إيجاد الائتلاف والتناسق بين أجزاء هذه الوحدة، أو تلك، فهي التي تؤدي إلى ما تسميه التماسك cohesion[3].

---

(1) Ruqaua Hasan Grammatical cohesion in Spoken and Written English, London, 1st ed., 1968, p. 1.

(2) Ibid., pp. 5-6.

(3) Ibid., p. 8.

والسياق نوعان: **مقالي**، أو لغوي، وحالي أو **مقامي**. وكلاهما يؤدي في نظرها إلى تماسك عناصر النص، فالتلقي يعتمد على تفاعل القارئ أو السامع بما في الكلام من آليات تشف عما فيها من ترابط، ومن علاقات تضام بين أجزائه، وهذا التفاعل يؤدي إلى ملء الفجوات التي تتخلل أجزاء النص، وتهيئ له حضوره الكلي، وهذا، بطبيعة الحال شيء يتجاوز السلوك اللغوي[1]. ومن العناصر اللغوية التي يشتمل عليها النص وتؤدي إلى التماسك: "الإحالة" التي تنشأ من استخدام الضمائر بدلا من الأسماء الظاهرة التي يكون ذكرها قد تقدم في بداية النص أو بداية الفقرة. وهي إما أن تكون إحالة قبلية، أو تبعية، ومثالها الجملتان الآتيتان:

- اغسل وانتزع نوى ست تفاحات، **ضعها** في طبق مقاوم للنار.

فالضمير في ضعها هو الرابط الذي يضم الجملة الثانية إلى الأولى في وحدة نصية تفيد العلم بطلب معين. وإذا وضع المتكلم كلمة تفاحات مرة ثانية، بدلا من الضمير، فإن الرابط هنا هو تكرار الكلمة[2] وقد أوحى هذا لرقية حسن أن تقسم الروابط إلى:

1. نحوية Grammatical.
2. معجمية Lexical.
3. صوتية Phonological.

فتكرار كلمة معينة أو استخدام مرادف معين، ينشأ عنه تماسك إما معجمي، أو صوتي، والوزنMeter والقافية، وغيرهما من مظاهر التماثل الصوتي في الشعر، تعمل على تحقيق التماسك النصي.

(1) Ibid., p. 9-10.

(2) Ibid., p. 20.

وهذا ينسحب أيضاً على المحادثات اليومية، بما فيها من أساليب التنغيم Intonation التي تفرغ الخطاب في شكل متناسق[1]. بيد أن المؤلفة تقتصر في مشروعها التحليلي هذا على نوع واحدٍ من هذه الروابط، وهو النحوي، الذي ينم عليه العنوان. فالتماسك النحوي لا يقتصر على الإحالة بوساطة الضمائر، وإنما تنشأ الإحالة عن استخدام أدوات أخرى منها أداة التعريف، فإذا قرأنا الحوار التالي:

.Don't go now, the train is coming

لاحظنا أن المتكلم استخدم أداة التعريف the للإحالة إلى قطار معين، كان قد سلف الحديث عنه. واستخدام النعوت يؤدي هو الآخر إلى نوع من الربط، وضَرْبٍ من الإحالة المرجعية، يتضح ذلك من خلال المثال الآتي: I think we need a **different** three people فالجملة تحيلنا إلى ثلاثة أشخاص آخرين كان قد تم الحديث عنهم. وقد جاءت الإحالة هنا من كلمة مختلفين different ويتضح الأمر، وضوحا أكبر، إذا قارنا الجملة السابقة بجملة أخرى صيغت على النحو الآتي: I think we need a three different people فهذه الجملة لا تحيلنا على جملة سابقة، إذ المطلوب هنا ثلاثة أشخاص يختلف كل منهم عن الآخر[2]. والإحالة في نظرها قد تكون على شيء سبق ذكره، وتقدم الكلام عليه في النص، كما هو الشأن في الأمثلة المذكورة، وقد تكون الإحالة إلى شيء كامن في السياق "المقامي"[3]. فسياق النص نفسه ينطوي على كلمات وإشارات

---

(1) .Ibid., p. 21

(2) .Ibid., p. 32

(3) .Ibid., p. 36

تتخلل نسيجه اللغوي، وظيفتها أن تجعل المتلقي على صلة دائمة بموضوع الحديث، وظروفه، وملابساته الحالية، وهذا شيء موجود في معظم اللغات، وهو ما يعرف بالسياق المرجعي.

وتشير المؤلفة رقية حسن إلى أسماء الإشارة، التي لا تقلّ أثرا في الإحالة عن تأثير أداة التعريف. فمثلما تقوم أداة التعريف بربط جملتين استناداً إلى سياق[1]، تقوم أسماء الإشارة بهذه الوظيفة، بطرق شديدة الاختلاف، والتباين، فاستعمال This (هذا) وThat (ذلك) يساعد القارئ كثيرا في إدراك الصلة بين المشار إليه في الجملة، وما كان قد سلف الحديث عنه، أو التنبيه عليه، في جمل سوابق[2]. ومن العلاقات البارزة في تضاعيف النص، وفي أثنائه، علاقات الحذف، والربط بواسطة العطف، أو ما يسميه البلاغيون "الوصْل" Conjunction والاستبدال، أي حلول شيء مكان آخر. والفرق بين الاستبدال والإحالة أن الثاني يحيل إلى شيء غير لغوي - في أويقات معينة - في حين أن الاستبدال يكون بوضع لفظ مكان آخر، لزيادة الصلة بين هذا اللفظ واللفظ الذي يجاوره[3] أو ذلك اللفظ الذي يدل على الشيء الذي تقدم ذكره[4]. فإذا نظرنا في الحوار الآتي:

- أعرني قلمك.
- تستطيع أن تأخذ **ذلك**.

فاسم الإشارة ذلك في الجملة الثانية قام مقام كلمة قلم في

---

(1) Ibid., p. 50.

(2) Ibid., p. 52.

(3) Ibid., p. 82.

(4) Ibid., p. 83.

الجملة الأولى، وزاد من تعلق الجملة بها. وفي الحوار التالي يستعمل الكاتب كلمة **يفعل** بدلا من يغني لتقوية الارتباط بين الجملتين، وزيادته:

- أهي أيضا تغني؟
- في الحقيقة كلاهما **يفعل**.

وهذا الاستبدال يتجاوز اللفظ إلى القاعدة النحوية، فمن السائغ أن يلجأ الكاتب إلى وضع قاعدة نحوية بدلا من قاعدة أخرى. وهذا يكثر في الجمل التي يعرض لها شيء من التقديم والتأخير، أو الحذف أو التكرار[1]. ولتقريب هذه الفكرة نأخذ من العربية هذا المثال: ﴿...فَقُلْنَا ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْحَجَرَ ۖ فَٱنفَجَرَتْ مِنْهُ ٱثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ...﴾[2] فتقدير هذه الآية هو: فضرب، فانفجرت اثنتا عشرة عيناً. وبذلك، فإن جملة جواب الطلب، التي يقتضي العرف النحوي أن تذكر حذفت، ووضعت بدلا منها جملة أخرى ترتبط بالجملة المحذوفة، بعلاقة سببية كان قد أشير إليها في السابق.

فان ديك وتنظيم النص

ويبدو أن هذه النظرة إلى النسيج الداخلي المتشابك للنص، من المنظور النحوي، وجدت صداها لدى عالم اللسان الهولندي فان ديك Dijk الذي اعترض على النحو التقليدي في كتابه جوانب من علم نحو النص Aspects of Text Grammar (1972) من حيث إنه لا يلبي المطالب التي تقتضيها دراسة النص الأدبي، والشعري. ودعا إلى اتباع طرق جديدة في تحليل المستويات الصوتية والتركيبية

---

(1) Ibid., p. 98.

(2) سورة البقرة، الآية 60.

والدلالية، للنص، منها الوقوف على ما يعتريه من إضافة أو حذف أو ذكر أو استبدال. وبهذا يكون فان ديك قد خرج بالنحو من الانكفاء على دراسة البنية الصغرى ممثلة بالجملة، إلى العناية ببنية أكبر، مكونة من جملة متصلة طويلة تؤلف وحدة معنوية هي النص[1] وأفاد ديك من جل الملاحظات السريعة، والآراء المتفرقة التي لم توضع في نسق منهجي يحدد لنا طبيعة الدور الذي يقوم به النحو في هذا النوع من الدرس النقدي، في كتابه الثاني: **النص والسياق** Text and context (1977) الذي أوضح فيه مقاصد اللسانيان بصفة عامة، فهي لا تتعدى أن تتأمل النظام اللغوي الطبيعي، وتطور اللغة والظروف التاريخية التي تؤثر في هذا التطور. وتأمل بنية اللغة، ووظيفتها الاجتماعية، والقواعد المتحكمة بتلك الوظائف، سواء فيما يتصل باستخدام الألفاظ، أو غيرها من عناصر اللغة التي تشجع على قيام التواصل بين الناس. وعلم النحو هو الذي يضع مثل هذه القواعد التي تصف الطرائق المتبعة في صياغة التراكيب، وإعادة بنائها، بمقتضى الدافع الكامن في نفْس مستعملها على حدته، مع وجود قواعد عامة تنظّم هذه الأبنية تنظيما جيّداً.

وبناءً عليه فإن علم اللسان، يقوم - في الواقع - بتفكيك بنية اللغة ليصف مكوناتها المجردة، ونظام الكلام الذي يمتثل له مستعملوها بصفة عامة. ولهذا تشيع في هذا الحقل كلمات مثل: الفونولوجي، والصرفي، والتركيبي، وقد وقف النحو عند الجملة أو "البنية الصغرى" لدراسة قواعد تركيبها، وصلة هذه البنية بالبنية الدلالية، ولم يتوقف - أي النحو - أمام المقال، أو النص، ليدرسه

(1) Beaugrand, Ibid., p. 26.

بصفة شاملة[1]. وعلى هذا فإنه يقف عاجزا أما السؤال المتعلق بصلة الجملة، التي يصفها لنا وصفا دقيقا، بالجملة التي تليها. وقد لاحظ فان ديك أن الجملة تركيب شديد التعقيد، فهو يستمد حضوره من وجوده إلى جانب جمل أخرى، وتراكيب أخر. ولهذا فإن وصف الكلام بالوقوف عند الجملة الواحدة حسب وصفٌ غير كافٍ. ولا بد من الانتقال إلى وحدة أخرى هي النص[2].

لنأخذ الجملة الآتية "تلك الطاولة كثيرة الضحك" فهي إذا وردت وحدها، معزولة عن أي سياق، فلن يكون لها أي معنى، وسيرفضها السامع فوراً، مع أنها من الناحية النحوية الخالصة صحيحة جدا، ولا خطأ فيها، وسبب رفضنا لها لن يأتي من قبل العناصر المجردة، كالكلمة، أو المورفيم، أو الفونيم، وإنما ينبع الرفض من كوننا نعرض هذه الجملة على مجموعة من المعطيات المنطقية التي تجعل من هذا التركيب تركيبا مرفوضا من حيث المعنى، مع أنه مقبول من حيث النحو، ولكن، لو كنا نجلس في مقصف، وكان الجالسون حول إحدى الطاولات يضحكون ويصخبون، ثم لفظ أحدنا هذه الجملة مشيرا إلى ما يفعله الجالسون هناك، فإن المعنى يكون مفهوما جدا، ومقبولا. وهذا - بالطبع- يتأتى لنا مع أن التركيب النحوي لم يتغير في قليل أو كثير، وبناءً عليه، فإن **المقام** condition يجعل من التركيب غير ذي المعنى تركيبا ذا معنى[3].

ويستنتج فان ديك تأسيسا على ذلك - أنّ اللغويين الوصفيين

(1) Van Dijk Text and Context, Longmann, London, 1st ed., 1977, pp. 1-2.

(2) Ibid., p. 3.

(3) Ibid., p. 4.

فانهم أن يتأملوا الدور الذي تنهض به البنية الكبرى Macro-structure في إثراء الدرس اللغوي، وإغنائه، مع أن الدور الذي تقوم به هذه البنيـة، فـي توضيـح دلالات الأبنية الصغـرى، ودلالات النصوص، أكبـر بكثيـر ممـا تقـوم به **البنية الصغرى**، أي الجملة المنفردة، ومن هنا، فإن على علم النحو أن يسعى إلى وضْع الضوابط التي تحدد العلاقات المتشـابكة بين عناصر البنية الكبرى، التي تؤدي - فعلا - إلى إنتاج الدلالة التعبيرية للتراكيب[1]. ولا يخلو النحو التقليدي مـن ضوابـط يمكنهـا أن توضـح لنـا ترابط الجمـل، بعضها ببعض، ومن ذلك العطف الذي يجمع عددا من الجمل في نسـق متزامن، وكذلك **الفصل** contrast والإجمال بعد التفصيل، أي إيجاز شـيء سـبق ذكـره تفصيـلا concession و**الظرفيـة** condition و**السببية** أو التعليـل causality و**الخاتميـة** finality و**الحاليـة** التـي تعنـي: وصْـلَ مجموعة من الجمل تتعلق بحالٍ واحدة.

التماسك النحوي للنصوص

ويقسـم فـاد ديـك هـذه الروابـط علـى مجموعتيـن، إحداهما مجموعـة الروابـط المنطقيـة، logical connectives وبعضهـا طبيعي ينبع من طبيعة التركيب اللغوي. والاختلاف بين النوعين لا يتعدى كون الأول منهما نابعا من تنضيد الجمل، وترتيبها على وفق المعنى، وتسلسله، ومطابقة الربط، وانسجامه مع مقاصد الكاتب[2] وهذا لا يعني أن تماسك النص، وتعالق الجمل بعضها ببعض، لا يقومان إلا على الترابط، فقد يقومان على ما يعرف بالفصل disjunction مثلما يقومان على الوصل والعطف conjunction. ففي قول القائل - مثلا

(1) Ibid., p. 6-7.

(2) Ibid., p. 53-54.

- تستطيع أن تشرب عصير البرتقال، أو البيرة، نعني أن الأمرين لا يمكن أن يحدث معا، مثلما يفيد العطف، في العادة، ولكن الوصل في الجملتين قائم من حيث إن المخاطب لا بدّ فاعل لواحد من الأمرين. وكذلك قولنا: يتحتم على جون أن يفتح مذياعه أو يستخدم جهاز التسجيل، فالفصل واضح، إلا أن الجملتين مترابطتان من حيث إنهما تفيدان ضرورة أن يكون جون مستمعا للموسيقى[1]. أما إذا قيل: جون يبقي مذياعه عاملا أو يحتسي الجعة، فذلك فصل لا يؤدي إلى الربط، لأن موضوع المحادثة في الجملة لا يدل على وحدة السياق[2].

ويضع فان ديك مجموعة من المصطلحات التي نستطيع بوساطتها أن نصف التنظيم الداخلي للنص. من ذلك العطف الذي سبق ذكره، فهو - في رأيه - من الأدوات التي يلجأ إليها مستعملو اللغة لتقوية العلاقات بين الجمل المؤلفة للنص أو لجزء منه. وفي مقدمة أدوات العطف الواو and وهذه الواو تمثل - في الواقع - سلسلة من الروابط الأخرى الكامنة فيها كمونا، وتكشف عن العلاقات المنطقية بين أجزاء الجملة الطويلة، ومن هذه العلاقات المكانية، والسببية، والحالية، والزمنية. ويستطيع الدارس أن يستعرض مجموعة من النصوص التي استعملت فيها الواو استعمالا متنوعا بملاحظة الدلالات الخاصة المختلفة التي عبّرت عنها من جملة إلى أخرى[3]. وهذه المعاني التي تؤديها أداة العطف لا تنبع من واقعها الصوتي أو الكتابي المجرد، وإنما من

---

(1) .Ibid., p. 64

(2) .Ibid., pp. 64-65

(3) .Ibid., p. 58

موقعها الخاص في النص أو في الفقرة منه[1].

ويتطرق فان ديك إلى الروابط الشرطية. فيتناول في ضوء ذلك عددا من الأدوات التي تنظم عددا من الجمل على أساس حالي. وهي روابط كثيرة في اللغات، ومتنوعة، وهي في الإنكليزية كثيرة أيضا، ومنها: therefore وso وsince وwhile وas وغيرها.. وفي العربية كثير منها: إذا، ومتى، وحيثما، ويكمن الأساس الترابطي في استخدام مثل هذه الأنماط، للوصل بين جملتين تعبران عن شيئين مختلفين أو عملين يتمان في الوقت ذاته، والحال نفسه، بالمعنى الحرفي للكلمة[2]. ومثال ذلك الربط في الجملة الآتية الذي يتعدى العلاقة السببية بينهما إلى الإفادة بوقوعهما معاً: Because it did not rain this summer, the soil has dried out وهذا ما يلاحظ فيما إذا صيغت الجملة صيغة أخرى: The soil has dried out because it did not rain this summer وهذا يعني أن العلاقة السببية وحدها غير كافية للكشف عما بين عناصر الجملة من ترابط ما لم تندرج في سياق. فإذا قيل مثلا إن جورج خريج، وهو لذلك يشتري أشرطة كثيرة، فإن الترابط غير قائم في الجملة مع وجود الرابط (**لذلك**) لكون الجملتين تعبر كل منهما عن حالة مغايرة للأخرى ولا علاقة لها بها[3]. وهذا المثال لا فرق بينه وبين القول: جورج خريج ولهذا أمستردام عاصمة هولندا، فالترابط إذن بين الجمل التي تؤلف النص لا ينبع من الأدوات النحوية، وإنما لا بد من أن تدور هذه الجمل في فضاء معنوي مشترك هو الذي نسميه سياق النص[4].

(1) Ibid., pp. 62-65.

(2) Ibid., pp. 67-69.

(3) Ibid., p. 69.

(4) Ibid., pp. 46-68.

وعـلاوة علـى العطـف، والترابـط الشـرطي، يتحدث فان ديك عن **الاقتران** coherence ودوره في تنظيم النص، وإشاعة التماسك والانسجام بين أجزائه، والوحدة في أثنائه المتعددة. ولتوضيح ذلك يورد النص الآتي من إحدى القصص:

"في صباح اليوم التالي وصلت كلارا رسـل إلى مكتبها. إنها تشعر بالإرهاق، والتعب، اتجهت فورا إلى الغرفة، تناولت قبعتها، لامسـت وجنتيها ومسـحتهما ببعض المسـاحيق، جلست في كرسي المكتب.. مغلفات بريدها متناثرة بغير انتظام فوق المكتب. نشافة الحبر متألقة كقطعة ثلج، والمحبرة مملوءة. ولكن الرغبة في العمل لديها تكاد تكون معدومة".

فمثل هذا النص يبرز الاقتران فيه من أمرين، هما: أن القطعة تدور حول **كلارا** رسل، فهي محور الجمل المتتابعة، ويتضح هذا من اسـتخدام الضمائر، والأدوات، ولا سـيما ضمائر الملكية: her room وher hat وher face وher desk وher inkwell إلخ... والأمر الثانـي هـو العلاقـة الجزئيـة بين الأماكن، فالمكتب جزء من الغرفة، والكرسـي جزء من المكتب، والمغلفات والمحبرة والنشـافة أجزاء من عدة العمل وأدواته[1]. وإذا كان الباحث قد أشار إلى دور المقام في توليف الجمل وتنضيدها في نسـق مترابط متسـق، فإنه يضيف إلى ذلك شيئا آخر هو الذي يسميه بالمقام الافتراضي. وهو يشبه الربط بأسلوب الشرط في اللغة العربية. وهذا غالبا ما يعتمد على استخدام if وthen بالإنكليزية كأن نقول:

If it does not rain this summer, the soil well dry out[2].

---

(1) Ibid., pp. 98-99.

(2) Ibid., pp. 76-77.

فالربط تم بين حدثين يقعان في وقت واحد، ولكنهما في الواقع لا يقعان، وهذا نظير قول الشاعر في العربية:

إذا غَضِبَتْ عَلَيْكَ بَنو تَميمٍ   حَسِبْتَ النّاسَ كلّهمُ غضاباً

فبنو تميم في الواقع لم يغضبوا، ولا حسب المُخاطَبُ الناس كلهم غضاباً، فافترض حدوث الثاني بافتراض حدوث الأول، وهذا أيضا نظير قول الشاعر:

إذا نزل السماءُ بأرضِ قومٍ   رعيْناه ولو كانوا غضاباً

فالذي يُسْبغ على الجملتين التوافق والترابط والاتساق، هو الافتراض الذي يفهم من الشرط، (إذا) والجواب (حسبت) و(رعيناه) مع التذكير بأنّ الشرط هنا يحيل الفعلين الماضيين إلى فعلين مستقبليّيْن في المعنى. ومن مظاهر الربط بين الجمل ما يعرف بالمقابلة، وهو الجمع بين أمرين لا يتوقف وقوع أحدهما على وقوع الآخر. وبذلك يكون التغاير هو الطابع الذي يتجلى في القول المؤلف من جمل تنتظمها أدوات مثل but وalthough وyet وnevertheless وغيرها.. وهي تشبه في العربية تعبيرات مثل: على الرغم من، ومع ذلك، ورغم ذلك، ولكن، وبل. على أن استعمال هذه الروابط لا يعني، حتما، وجود مغايرة بين الجملتين. فقد تكون إحداهما قريبة - منطقيا - من الأخرى، كالقول: ذهبت إلى الصيد، ومع ذلك لم أصطد شيئاً. أما النوع الثاني فقد تخالف الجملة الثانية فيه توقع القارئ، كالقول: جئنا في وقت متأخر، ومع ذلك لم يفتنا القطار. فالخبر الذي عبرت عنه الجملة الثانية مخالفٌ لما هو متوقع في الجملة الأولى[1].

(1) Ibid., p. 81.

وهذه الأنساق من الروابط، في الواقع، لا تستطيع أن تجيب عن جل الأسئلة التي تتعلق بترابط الجمل المتلاحقة في مقال: discourse فلا بد من أن ندرس وجوه الاقتران التي تنشأ بين هاتيك الجمل لتكوّن مقالا موحّداً. وبهذا الشأن يرى فان ديك في الاقتران علاقة أساسية تضع سلاسل الجمل المترابطة - أصلاً - بعلائق نحوية ومنطقية في نسق يجعل منها كلا متماسكاً[1]. والذي لا شك فيه، ولا ريب، أنّ المقال، كلما طال، زاد عدد الجمل فيه، وكل جملة تضاف تعمّق صلة الشيء اللاحق بالسابق، سواء من حيث الموضوع، أو من حيث توقعات المستقبِل الذي سيقرأ النص[2]. ويتحتم أن يتضح هذا في المقال، سواء تناول موضوعا اتفاقياً، تنسجم أفكاره بعضها مع بعض، أو تناول مجموعة قضايا خلافيّة يسودها التناقض. فالأمر المهم - هنا - هو أن يبدو المقال متماسكاً، يقترن بعضه ببعض، بصرف النظر عن مدى الانسجام بين أجزاء المحتوى[3].

والاقتران، لا ينبع من محتوى النصّ حسب، وإنما ينبع أيضا من العلاقة التي ينشئها مستعمل المقال - المتلقى - بين سلاسل الجمل، فيؤدي ذلك إلى النظر فيما سماه فان ديك البنية الكبرى macro-structure تمييزا لها عن البنية الصغرى، وهي الجملة. مؤكدا في الوقت نفسه، على الطابع المزدوج للاقتران، وهو طابع شكلي، ودلالي[4].

---

(1) Ibid., pp. 43-44.

(2) Ibid., p. 94.

(3) Ibid., p. 94.

(4)

وتوضيحا لهذا الجانب يستعرض فان ديك أمثلة من بعض القصص، فيرى في المثال الأول منها أن المدينة التي تتحدث عنها الجمل أشاعت فيها ضربا من التماسك. وأما المثال الثاني، فقد قامت الشخصية فيه بدور مماثل في إشاعة الاتساق والترابط، وبناءً عليه، فإن أي مجموعة من الجمل لا تدور حول موضوع معين يصعب أن يتعلق بعضها ببعض. فلو قرانا قصة تقول: "جون كان قد ولد في مانشستر، ونحن الآن ذاهبون إلى الشاطئ" فإن مثل هذه المجموعة من الجمل لا تؤلف بنية كبرى، لأنها، ببساطة، تتحدث عن موضوعين، لا عن موضوع واحد، خلافا لقولنا: جون ولد في مانشستر، وقد تعلم في مدرستها الابتدائية[1]. والبنية الكبرى سواءٌ أكانت في أول النص، أو في آخره، أو في أي موضع منه، تخضع لقواعد متجانسة، وهذه القواعد هي التي تساعد على بناء هذه الوحدة، وبث روح الاتساق فيما بينها. فمن الشذوذ الذي يفسد هذه البنية مثلا أن تبدأ - مثلا - بمجموعة من الجمل الفعلية التي تشير إلى الماضي، ثم ينتقل المتكلم إلى، أو الكاتب فجأة، إلى تركيب اسمي، فمثل هذه الكتابة، أو المحادثة، لا يتقبلها السامع، أو القارئ[2].

والأدوات النحوية التي تستخدم في كتابة هذه البنية كثيرة، وبها يستطيع الكاتب الانتقال من بنية كبرى إلى بنية كبرى ثانية. وترابط مثل هاتيك الأبنية الكبيرة باستخدام تعبيرات ولكن... ومن أجل ذلك.. وبناءً على ذلك.. إلخ. يجعل النص، أو المقال، كله، شديد الانسجام أو الاتساق، والترابط. يضاف إلى ذلك عنصر

(1) Ibid., p. 148.

(2) Ibid., p. 150.

الإحالـة reference بواسـطة اسـتعمال الضمائـر[1]. ونظـرا لأهميـة "**البنيـة الكبـرى**" مـن حيـث هي فكرة أطلقها فان ديك، مقابل فكرة الجملـة، المتداولـة فـي علـم اللغـة، فإن الأمر محتـاج إلى توضيح يتضمـن تحديـد ملامـح هـذه البنيـة ليسـهل التعرف عليهـا في أثناء قراءتنا للنصوص.

فالبنيـة الكبـرى لا بـد أن تكـون الجمل المؤلفة لها متحدة في الزمـن، والصيـغ الفعليـة، وفـي المـادة المكتوبة توجـد، في العادة، علامـات غرافيكيـة graphical تميـز البنيـة الكبرى بفقرة خاصة تبدأ بسطر جديد، وتنتهي بموقف معين. وفي الحديث المنطوق تبدأ البنية الكبرى، عادة، بعد وقفة كافية تشعر السامع بأن موضوع الحديث قـد تغيـر، ويسـتخدم المتكلـم بعض الظواهر الصوتيـة الفونولوجية phonological كالتنغيـم، الـذي يشـعرنا بانتقالـه مـن موضوع لآخر. وقد يلجأ إلى استخدام كلمات معينة مثل: والآن.. و.. حسناً well وغيرها.. لتنبيه المتلقي ببدء فقرة جديدة[2].

استخلاص

مما سبق يتضح للباحث أن الإجابة عن أسئلة النص ظلت موضع اهتمامٍ من لدن أطرافٍ عدة: البلاغة أولا، ثم الأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وفقه اللغة، وأخيرا علم اللسان. وقد أظهر البحث في العلاقات الداخلية المتشابكة للنص حاجة ماسة إلى تناول اللغة المكتوبة عامة، والأدبية خاصة، تناولا ألسنيا مما أدى إلى وجود مصطلـح جديـد هـو علـم اللغـة الأدبـي، الـذي أوضـح مـن خلال

(1) Ibid., p. 151.

(2) Ibid., pp. 152-153.

التطبيق إخفاق علم اللغة النظري، والنحو التقليدي، في الكشف عن خصوصية الأثر، وتفاعله الداخلي، وما يخبئه مظهر النص المطبوع من علاقات دفينة يتوصل إليها عن طريق التأويل أو التفسير، واطردت المحاولات الرامية لوضع منهاج علمي يحدد العلاقات النحوية في النص، ويدرس الترتيب، والتنظيم الداخلي مع التنبيه على أهم الروابط التي تسهل على كلّ من المبدع والقارئ إدراك التماسك الداخلي للعمل الأدبي. وفي هذا الصدد أبرزنا مجموعة الأدوات، والقواعد النحوية التي أشارت إليها **رقية حسن** في كتابها "قواعد التماسك النحوية في اللغة الإنكليزية المنطوقة والمكتوبة". وفصّلنا القول تفصيلا في العلاقات الترابطية لدى **فان ديك** Dijk ولا سيما ما وصفه بتماسك البنية الكبرى، وعلاقات التماسك بين البنية والأخرى. وما يسود النص من حسن السياق الذي ينم على تفاعله الداخلي، بحيث يساعد القارئ على إدراك الوحدة فيه.

وزيادة في الإيضاح نتناول - هنا - نصين شعريين تناولا تطبيقيا، والنصان هما: قصيدة محمود درويش "آن للشاعر أن يقتل نفسه" من ديوانه **"هي أغنية هي أغنية"** والقصيدة الثانية هي قصيدة بدر شاكر السياب **"أنشودة المطر"** لكونها قصيدة معروفة مشهورة، منوهين إلى الكثير الذي قيل فيها وعنها من جهابذة النقد والأدب.

2 - التطبيق

تتألف قصيدة محمود درويش من سبعة مقاطع، يبدو كل مقطع منها مستقلا عن المقاطع الأخرى. بيد أن الشاعر ترك في كل مقطع منها كلمة أو معنىً، يجعل منه مقطعا تابعا للذي قبله، وبتكرار

هـذا اللفـظ أو المعنـى، أصبحـت المقاطع كلها متواشـجة تواشـجاً داخليًا. ففي المقطع الأول يخبرنا بخبر عن الشـاعر، وفي المقطع الثاني يحمل في طياته الإجابة عن السؤال: لماذا على الشاعر أن يقتل نفسـه؟ وفي الثالث يوضح أن هذا الشـاعر يكتب الشـعر من ثلاثين ربيعا ناسيا الآخر فيه، أي الإنسان. وفي المقطع الرابع يعدّد لنـا صـور الشـاعر - ألبومـه - ليوضـح لنا مـا عناه بنسيان الآخر. وفي المقطع الخامس يكرّر عبارة: يكتب الشـعر من ثلاثين شتاءً، وهو - أي الشـاعر - يحيا خارجه. وفي المقطع السـادس يوضح ما معنى أنْ يعيش خارج الإنسان، خارج الشاعر. بمعنى أنه يصف اغتراب الشـاعر، وإشـكاليته. وفي المقطع السـابع، والأخير، تدور عقارب الساعة إلى الأمام، فإذا به يكتب الشعر من ثلاثين خريفا. والخريف يمثل بطبيعة الحال نهاية الدورة.

وهكذا نجد دورة النص تكْتمل من خلال ثلاثين سنة.. ثلاثين شتاءً.. ثلاثيـن ربيعـا.. ثلاثيـن خريفـا.. لتعبر فـي بنْية القصيدة عن إحسـاس الشـاعر بالشـيخوخة قبل الأوان، ولذا يحمل هذا النص عنوان: **آن للشاعر أن يقتل نفسه**. وفي ضوء فكرة التفاعل النصي، يمكننا أن نتناول قصيدة بدر شـاكر السياب **أنشودة المطر** تناولا جديـدا، نختلـف فيه عمّنْ سـبقونا ممـن اكتفوا بالتقريظ، والمديح، لنوجه إليه شيئا من انتقاد يتجاوز التلميح إلى التصريح. هذا مع أنّ الشاعر لم يَحْظَ أحدٌ في قديم أو حديث بمثل ما حظي به من دراسة، وتحليـل، وتمحيـص، حتـى إن سـيرته وشـعره ظـلا علـى الدوام - موضع عناية الباحثين المولعين بتدوين السير، واستقصاء المذكرات، وتدوين المعلومات، ويكفي أن نعلم بأن باحثا كالمرحوم الدكتور إحسـان عباس - وهو الذي لم يكتب عن شـاعر مثلما كتب عن

السياب - يضع له سيرة نقدية لا تدانيها - من حيث القيمة - سيرة أخرى لشاعر قديم أو محدث. والذين كتبوا سيرة السياب كثيرون، منهم عبد الجبار داود البصري (1966) ومحمود العبطة (1965) ومحمد التونجي (1968) ونبيلة الرزاز (1968) وسيمون جارجي (1966) وعيسى يوسف بلاطة (1970) وحسن توفيق (1971).

أما شعره، فقد جرى تناوله منفرداً، من زوايا عدة، من مدخل **الأسطورة**، - مثلا - (أسعد رزوق) 1959 ومن خلال التشكيل الجمالي والشعر الحر (البصري 1968) والصايغ 1978 أو من خلال حركة **المذاهب** في الشعر (محمد التونجي، 1968) وتم تناوله من زاوية الدلالة والتركيب اللغوي (علي عزة، 1976) و(المطلبي، 1981) أو الحداثية والتجديد (إلياس خوري، 1979) و(د. هاشم ياغي، 1981) وخصصت لدراسة قصيدة أنشودة المطر دراسات منها - على سبيل المثال - دراسة عبد اللطيف شرارة (الآداب، 1954) وروز غريب (الآداب، 1954) وإيليا حاوي (الآداب، 1961) وحسن صعب (الآداب، 1965) وإحسان عباس (1969) ونايف أبو عبيد (أفكار، 1981) ود. علي الشرع (أبحاث اليرموك، 1985) وحسين عبد اللطيف (آفاق عربية: 1992).

يضاف إلى ذلك أن معظم الذين درسوا شعر السياب تناولوا هذه القصيدة، منهم من اكتفى بالإشارة إليها، والاقتباس منها، مثلما فعلت ريتا عوض (الأسطورة في شعر السياب، 1982) وعلي عباس علوان (تطور الشعر العربي الحديث في العراق، 1986) وعبد الجبار عباس (السياب، 1972) وجبرا إبراهيم جبرا في **النار والجوهر** (1969) وسمير قطامي (دراسات، 1982) ومنهم من تناولها في ضوء المقارنة بينها وبين قصائد لكل من إديث سيتويل (نذير نبعة، 1983)

والشاعر الأميركي المولد إليوت Eliot (محمد شاهين، 1992).

وقد نظرت فيما أتيح لي النظر فيه من دراسات وبحوث تناولت شعر السيّاب، فوجدت الآراء فيه لا تعدو التأثر بالهالة الكبيرة التي ارتسمت حول هذا الشاعر الرائد، الذي يعزى إليه الفضل في تجديد الشعر العربي، بعد أن رانت عليه فترة من الجمود تجاوزت قرونا عدة. أو أن معظم هذه الآراء تخضع لمؤثر آخر، وهو السحر الذي تتمتع به شخصية السياب، الذي عانى ما لم يعانه شاعر آخر، بسبب ظروفه الشخصية، ومرضه العضال الذي اخترمه من بيننا شابا وهو في قمة عطائه. أو أن هذه الآراء متأثرة بمواقفه السياسية، وتقلبه من اليسار الشيوعي إلى التيار القومي، ثم الانفلات من كلّ ارتباط سياسي... وهذا بالطبع يجعل الدارسين ينقسمون إزاء شعره قسمين، قسم يُمجّده لسبب يراه الآخر مسوّغا للتقليل من شأنه، موجبا للحطّ من قدره وَقدْر شعره. وعلى أي حال فإنّ الذي أريد أنْ أنبّه عليه ها هنا هو أنّ الوقت قد حان لكي يعاد النظر في شعر السياب، بعيدا عن كل تلك المؤثرات والظروف، وأن يدرس شعره من زاوية النقد العلمي المُمَنْهج، بعيدا عن أيّ تشويش تصدره الموجات الأخرى التي تبث على قنالات لا صلة لها بنقد، أو بأدب. أو على أقل تقدير أن لا تكون صلتها بالأدب من النوع الذي تشوبه شائبة الحكم القبلي، المسبق، النابع من غير الواقع الأدبي، والفني.

وابتداءً أقول: إنّ معظم الذين تحدثوا عن القصيدة أشادوا بها، وعدوها من أفضل قصائده، وعدوها سببا من أسباب شهرته الأدبية، ومجده الشعري الريادي.. وأنا لا أنكر أن تكون القصيدة من قصائده الجيدة، مثلما لا أنكر أن تكون قصيدة غريب على

الخليج مثلا - من خيرة أشعاره.. إلا أن الشيء أود إثارته هنا هو: كيف تسنى لهؤلاء الدارسين أن يغفلوا عن أمر مهم، وبارز في القصيدة، وهو تفكك بنائها، وانعدام التفاعل العضوي بين وحداتها الأساسية. ومثل هذا الأمر كفيل بان يلمحه كل من كان له حظّ من معرفة ببناء النص، قل هذا الحظ أو كثر. ففي الاستهلال الذي افتتح به الشاعر القصيدة نجده يتحدث عن العينين، فينطلق من تشبيههما بغابة النخيل، وبالشرفتين، وبالكروم، ويذكر الضوء الراقص وصفحة الماء في النهر، ويستمر في هذه الصورة متنقلا من الكلام على العينين إلى الكلام على نفسه، مشبها النشوة التي تحل فيه بنشوة الطفل الخائف من القمر. ولا أود أن أتساءل عن هذه الصورة، وهل هي صورة شعرية تناسب المقام، والسياق أو لا تناسب. ولكن السؤال الجدير بالطرح هو: كيف ينتقل الشاعر من الكلام على نشوة الطفل الخائف من القمر إلى الكلام على قوس قزح، وعلى الغيوم، والمطر وأخيرا، على أنشودة المطر؟! مما لا شك فيه، ولا ريب، أن القارئ عندما يقرأ الاستهلال التالي:

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر
كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ
وقطرة فقطرةً تذوب في المطرْ
وكركر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمتَ العصافيرِ على الشجر
أنشودة المطرْ[1]

---

(1) بدر شاكر السياب: النهر والموت، مختارات قدم لها واختارها شوقي عبد الأمير، الفارابي للنشر والتوزع، بيروت، ط1، 1998، ص 92.

يسأل نفسه قائلاً: ما العلاقة بين ذكر السحاب والمطر، والأبيات التي سبقت؟ وقد اجتهدت كثيرا في البحث عن علاقة ما، فألفيت الإجابات التي افترضتها لا تقنع أحداً، فمن الواضح أن استهلال الشاعر للقصيدة لا علاقة، ولا صلة بتاتاً له بذكر السحاب، والغيوم والمطر. وإن الزعم بأن ذكر الشتاء في البيت التاسع "**دفء الشتاء**" فيه توطئةٌ لذكر المطر فيما بعد ادعاء زائف، لأن الشاعر ذكر مع الشتاء، في البيت نفسه، فصلا آخر هو الخريف، وأعقبه بكلمات أخرى هي: الموت، والميلاد، والظلام، والضياء، وهي كلماتٌ أفهم منها أنها تعبّر عن دورة الزمن.

ويقفز السؤال في وجوهنا مرة أخرى عند مستهلّ الوحدة الثانية من القصيدة، وهي التي تلي اللازمة الأولى (مطر. مطر. مطر). ففيها يقول الشاعر:

تثاءب المساء، والغيوم ما تزالْ
تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقالْ
كأنّ طفلا بات يهذي قبل أنْ ينامْ[1]

وهذا المقطع في نظري يشبه المقطع السابق في أن الشاعر ينتقل من صورة إلى أخرى، دون أن يبث بينهما علاقة انتظام أو تماسك. فما الصلة بين الطفل الذي تشير إليه القصيدة، وقوله تسح ما تسحّ من دموعها الثقال؟ واستخدام الشاعر لكلمة كأنّ التي تفيد التشبيه تقوم على الربط بين اللاحق والسابق، وهذا غير متحقق في القصيدة، فهو في هذه الوحدة يتحدث عن نفسه، وعن ذكرياته، وقد أشاع في القصيدة حساً مأسويا من خلال القبر، والأم

(1) السابق، ص 92.

الميتة، والطفل الذي يهذي، والرفاق الذين يسخرون، والمطر الذي يتساقط فوق القبر[1]. وهذا كله يمثل شريحة جيدة من القصيدة، وهي تتمتع بقيمة فنية مستقلة عن بقية عناصر النص، سواء منها ما كان استهلالا أو خاتمة، أو حتى جزءاً آخر من أجزاء النص.. إن الانتقال من صورة القبر الذي يمتص المطر إلى:

كأنّ صيادا حزينا يجمع الشباك،

ويلعن المياه، والقدر،

وينثر الغناء حين يأفل القمر[2]

يُضعف شعور القارئ بالاطمئنان إلى عضوية الترابط بين هذا القسم من الوحدة الثانية، والقسم السابق، ونزيد ذلك توضيحا، فنقول: إن بإمكان القارئ أن يحذف هذه الأبيات - أعني المتصلة بالصياد الحزين - ثم يواصل القراءة متنقلا من كلمة **مطر** في قوله تسف ما تسف من ترابها وتشرب المطر، إلى اللازمة (مطر. مطر) ولو فعل ذلك لما تغيرت الوحدة الثانية في القصيدة، ولما اختلفت دلالات الأبيات على الإطلاق.

ولا تخلو الوحدة الثالثة، وهي التي تبدأ بقوله أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟ حتى قوله "عواصف الخليج والرعود منشدين" من هذا الاضطراب الذي حال بين الشاعر وبين تحقيق التفاعل النصي في قصيدته، فانتقاله من الكلام على المطر إلى الحزن شيء رائع، ولكنه توقف عن الاسترسال في هذه الوحدة الشعرية الرائعة

(1) يزعم الياس خوري في دراسة للقصيدة أن ذكر الغيوم والمطر يستدعي ذكر الطفل الذي يهذي: دراسات في نقد الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط2، (1981)، ص 49.

(2) بدر شاكر السياب، السابق، ص 93.

ليقول: و"عبر أمواج الخليج تمسح البروق" وهذه النقلة تفتقر إلى علاقات الاقتران بين المتقدم واللاحق. فإذا تساءل القارئ عن صلة الشاعر بالخليج - هنا - ربما وجد الإجابة في قصيدة له أخرى هي غريب على الخليج. ونحن لا ننكر على الشاعر أن يردد في قصيدة له ما قاله في قصيدة أخرى، أو ما سيقوله في قصيدة ثانية، لم يكن قد كتبها بعد، نعني أن من الممكن أنْ يفيد الشاعر من تجربة واحدة في غير قصيدة، إلا أن هذا لا يعفي الشاعر من أن يجعل بناء القصيدة في الحالين بناءً فنيا متماسكا. والحق أنّ هذا المقطع، الذي لم يرتبط بالمقاطع السابقة ارتباطا عضويا يحتّمه نمو النص، وقواعد التضام فيه، تحول - بقدرة قادر - إلى محور للقصيدة، بدليل أن جزءاً منه، وهو قوله:

أصيح بالخليج يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
يا خليج
يا واهب المحار والردى[1]

يتكرر في القصيدة مرتين، وفي المرة الثانية منهما يتخذ منه الشاعر تمهيدا لقفلة الختام. ويجب أن نقول: إن تنظيم النص المتكئ على ترديد اللازمة، باعتبارها إشعارا بانتهاء الوحدة الكبرى، والانتقال منها إلى الوحدة الأخرى، حقيقة غفل عنها الشاعر. ويبدو أن للقافية أثرا في هذا، فالوحدة الرابعة التي استهلها بقوله:

(1) السابق، ص 94.

أكاد أسْمَعُ العراق يذْخر الرّعود
وَيَخْزن البروق في السّهولِ والجبالْ[1]
وحدة منفصلة انفصالا تاما عما سبق.

ويؤكد ذلك أن الشاعر كان يتحدث في الأبيات السابقة عن الخليج، وعن تجربته التي استوحاها في قصيدة أخرى. وهنا يتحدث عن العراق، وعن مواسم المطر، والغلال، والجوع. مما كان يستدعي فيه أن يقفل الجزء السابق باللازمة (مطر. مطر. مطر) إذا أريد لتصميم القصيدة أن يسير في نسق واضح مترابط.

ويبدو أن طول الوحدة الرابعة، واندماجها في الوحدة الثالثة، سبّب إزْعاجاً للشاعر، فراح يكرر اللازمة فيما بعد في مسافات متقاربة جدا. وقد أثر هذا في إيقاع القصيدة، فجعلها تبدو في نصفها الثاني الذي يبدأ بقوله:

وفي العراق جوع
وينثر الغلالَ فيه موسمُ الحصاد[2]

أكثر سرعة وتدفقا من إيقاعها البطيء في الاستهلال والمقاطع التي تبعته. ومعنى هذا أن الترتيب الداخلي الذي أراده الشاعر في أول القصيدة، سرعان ما اتجه اتجاها مغايراً، فأصبحت اللازمة تتكرر بعد خمسة أبيات ثم بعد بيتين ثم بعد خمسة. وعلى هذا النحو أصبح وقع اللازمة الموسيقي يتكرر تكرارا لافتا إلى قرب نهاية القصيدة. فهل جاء هذا منسجما - بالفعل - مع بنية النص؟ إذا قرأنا المقاطع التي تلي قوله: ما مرّ عام والعراق ليس فيه

(1) نفسه.
(2) السابق، ص 95.

جوع... إلى آخر القصيدة.. وجدنا الشاعر يكرر فيها وحدتين تامتين، إحداهما جعل منها قفلة النهاية، والأخرى هي الوحدة التي سبق أن ذكر فيها جانبا من تجربته في الخليج:

أصيح بالخليج يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى..

فعلى الرغم من أن الشاعر أدخل بعض التعديلات في نسيج هذه الصورة، كذكر المهاجرين، والأفعى التي تشرب الرحيق، والفرات.. إلا أنّ الجوّ، أو المناخ الشعري الذي يرتبط بهذا الجزء من القصيدة، لا يختلف كثيرا عن المقطع السابق. أما الجزء الذي كرره مرتين، وهو الذي يقول فيه:

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنّة الزهر

وكل دمعة من الجياع، والعراة،

وكل قطرة تراقُ من دم العبيد

فهي ابتسامٌ في انتظار مبْسمٍ جديدْ[1]

فذكْره له في المرة الأولى لا تفسير له إطلاقا، لأن الوحدة التي جاءت بعده، وهي وحدة (أصيح بالخليج) أفقدت ذكره له أول مرة معناه، وزاد الأمر وضوحا عندما ذكره مرة ثانية في خاتمة القصيدة. مما جعل تكراره مرتين أمرا لا مسوّغ له، ولا مفسّر، إلا أن يكون الشاعر قد قرر الإعلان عن محتوى القصيدة بطريقة أو بأخرى، فلم يجدْ بُدّا من أن يُكرّر هذا المقطع مرتين، ونستطيع حذف الأبيات المكرورة في المرة الأولى، ثم نقرأ القصيدة، فلا

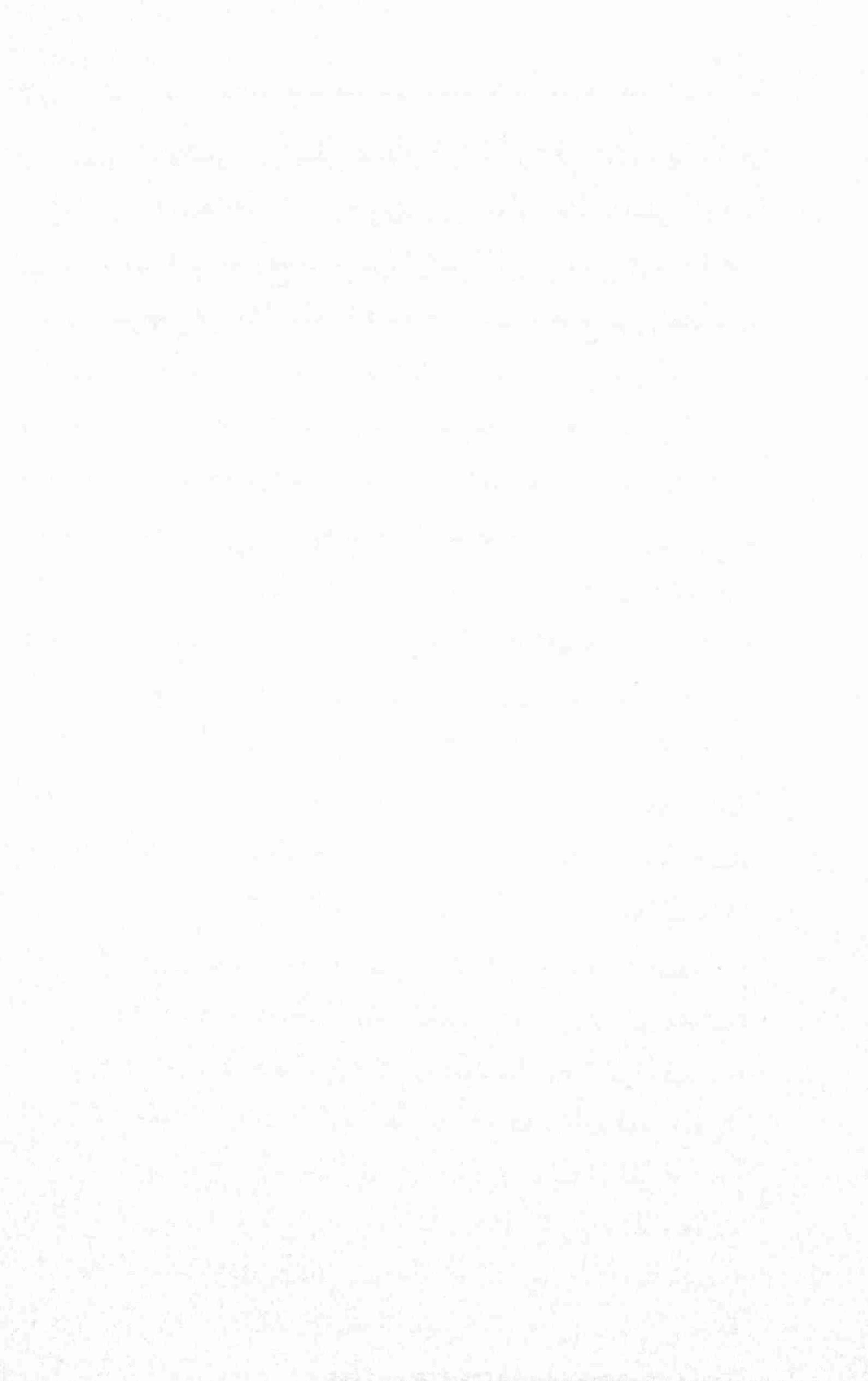
(1) السابق، ص 99.

يتغير من الأمر شيء. إنّ وجود هذا المقطع، في موقعه الذي سبق الخاتمة، وجودٌ زائد، ولا يُسْهم في نموّ القصيدة أبداً.

بعد هذا التحليل الذي يلقي الضوء على غياب التماسك المقطعي بين وحدات القصيدة، يمكننا أن نطرح سؤالا جديداً، وهو: ألا يمكن أن يكون التشتت والتشظي شيئا قصده الشاعر وعناه؟ إن مثل هذا الافتراض يمكن الدفاع عنه لو أنّ الشاعر لم يعْمد إلى الكشف عن نواياه الرامية إلى تقديم قصيدة شعرية حديثة تقوم على وحدة بنائية تعتمد الوحدة في التنوع، والتعدد المقطعي. ودليلنا على هذا اللجوء إلى تكرار اللازمة في نهاية كل وحدة من القصيدة، فضلا عن اللجوء إلى التكرار في التفاصيل الداخلية للمقاطع. علاوة على أن البنية المشتتة، أو المتشظية، من النظم البنائية التي لم يلجأ إليها السيّاب في شعره. ولم تكن حتى ذلك الحين قد برزت في شعر المحدثين ممن أرادوا للتشتت أن يكون بديلا لوحدة النص. وإذاً ما الذي صرف النقاد والدارسين عن ملاحظة هذا التفكك في بناء **أنشودة المطر**؟

من الواضح أن الكثيرين بهروا بما فيها من طريقة جديدة استخدمها الشاعر في التعبير عن أفكاره، وصياغة هذه الأفكار صياغة بعيدة عن المباشرة، إلا في مقطع أو اثنين. وهي طريقة طريفة بمقاييس ذلك الزمن الذي كتبت فيه ونشرت. وبهرتهم أيضا طريقة الشاعر في تجديد معجمه الشعري، وإيجاد علاقات دلالية متغيّرة بين الألفاظ، تقوم على الانزياح، والانحراف بدلالات الكلمة الواحدة، من إطارها المعجمي المألوف إلى التعبير عن معنى انفعالي وجمالي جديد. فرمزية المطر - مثلا - وهي شيء معروف في الآداب الغربية والشرقية على السواء، أخذها الشاعر من قصيدة

إديث سيتويل، وعبارتها **ويهطل المطر** التي تتكرر في قصيدتها تكرار اللازمة، وقد أخذها السياب وحولها إلى: **مطر. مطر. مطر**.. وهذا كلـه طبـع قصيدتـه بطابـع تجديدي أدهش كثيرين ممن درسـوا هذا النص، وصرفهم عن ملاحظة ما فيه من تفكك واضح في العلاقات الدلالية.



الفصل التاسع

استقبالُ النظريّات النقدْ - لسانيّة مثلٌ منْ نحْو النّصّ(*)

استخدمت في الدلالة على ما نحن بصدد الكلام عنه ها هنا تعبيراتٌ متعددة منها: علم النص، وعلم لغة النص، ولسانيات النص، ولسانيات الخطاب، وتحليل الخطاب، ونحو النص.. وهي لدى النظر الدقيق تعبيراتٌ فيها من التشابه والترادف والائتلاف أكثر مما بينها من التنافر والتباعد والاختلاف. ونظرية تحليل الخطاب، أو لسانيات النص، نظرية جديدة ظهرت على استحياء في النصف الثاني من القرن العشرين، إلا أنّ لها بوادر، ومقدمات موغلةٌ في الماضي. وقد عدّ غير واحد من مرتادي هذا الحقل من حقول علم اللسان البلاغة القديمة علما لإنتاج النصوص، ومعرفة القواعد التي تتحكم بنسيج الخطاب.

والهدف الذي يتوخاه هذا البحث هو النظر في محاولات محدودة العدد لا تتجاوز الثلاث، أولاها لصلاح فضل، والثانية لمحمد الخطابي، والثالثة للأزهر الزناد، بغية الكشف عن أمثل الطرق وأجداها في استقبال هذا النوع من النظر النقدي، والإشارة إلى ما تتعثر به أو توفّق، طمعا في أنْ تكون قدوة يحتذيها الآخرون في استقبالهم لهذا اللون من النقد.

(*) مستخرج من المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، الكويت، ع105، شتاء 2009.

وقد تم اختيار هذه المحاولات دون غيرها لما بينها من التقارب في زمن التأليف، ولأنها، فضلا عن ذلك، محاولاتٌ رائدة في هذا الضرْب من التصنيف. ولأنّ كتاب صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص أفرط في التنظير على حساب التطبيق، خلافا لكتابي الزناد والخطابي، فقد تطرقتُ إليه أولا، وتناولتُ لسانيات النصّ بعده، مع أنه سابقٌ له، متقدم عليه، من حيث سنة النشر والطبع. ولا يعني اختيار هذه المحولات أنّ فيها فصلَ الخطاب، أو القول الفصْل في هذا الباب، فثمة مصنفاتٌ وبحوثٌ، ومقالاتٌ وفصول، منشورةٌ تستدعي النظر لتقويم الطرائق المتبعة في استقبال بعض النظريات النقدية أو اللغوية، ووضعها موضع التطبيق. وسأنبه في نهاية البحث على بعض الأعمال التي تستحق النظر لعلّ غيري ينهض بمثل ما نهضتُ به من العبء، وأول الكلام، في هذا المقام، على كتاب صلاح فضل، الموسوم بالعنوان: بلاغة الخطاب وعلم النص.

صلاح فضل وعلم النص

يستهلّ صلاح فضل حديثهُ بتعريف جوليا كرستيفا Kristiva للنصّ على أساس أنه ليس قولا، ولا خطابا فحسب، وإنما هو موضوع لعدد من العمليات السميولوجية التي تتجاوز اللغة إلى غيرها كالرياضيات، والمنطق. وهو في الوقت نفسه موضوعٌ تتقاطع فيه نصوصٌ أخرى. صحيحٌ أنهُ وحدة على الصعيد الإيديولوجي، لكنه فسيفساء من نصوص أخرى[1].

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1992، ص 229.

وقد أضاف إلى ذلك استدراكات رولان بارط Barthes الذي لا يكتفي بالتعريف السابق، وإنما يضيف إليه تأكيده أنّ النصَّ ممارسة دلالية تتمّ عن طريق الالتقاء بين الفاعل (القارئ) والمُنتَج (النص)[1]. وإذا كان النصّ من حيث هو نصّ نتيجة حتمية لتفاعل القارئ بالملفوظ اللغوي أو المدوّن فإن من الصعب إخضاعهُ لمقولات التجنيس؛ لأنّ القراءة تؤدي إلى تباين الدلالات وإرجاء المعنى. فهو، وإنْ بدا مبنياً، غير مغلق، وغير نهائي، ولا يحيل إلى فكرة معصومة من الخطأ، وإنما إلى لعبة متنوعة الدلائل[2]، فممارسة القراءة ضربٌ من التأليف.

ويورد صلاح فضل رأي لويس هيلمسليف Hjelmslev في تحديد مفهوم النص، فينبغي أولا أن يتصف بالاكتمال، وليس بالطول، أو الحجم المعين. والانتماء إلى أفقٍ معين يميزه من النصوص اللغوية الخالصة، لأن انتساب النصّ إلى نوع ما يفسر ما فيه من شبكة معقّدةٍ من الأساليب الفنية المتعددة كالرمز، والاستعارة، وأشكال التكرار، والتوازي، وبنية الإيقاع، والمتواليات السردية. ولا مندوحة عن التذكير، بخصوص النصّ، بأنه يصنف بين التعبير واللاتعبير. ولا بدّ فيه أيضاً من التحديد، أيْ أنْ يكون ذا حدود، فمثلما للكلمة حدود، وللجملة حدودٌ، كذلك ينبغي أنْ تكون للنصّ حدوده أيضاً. وهذا التحديد لا يتنافى مع ما تتماز به بعض النصوص من كثرة المقاطع، والفواصل، لأنّ ذلك كله خاضعٌ لخاصيّة أخرى هي التنظيم الداخليّ الذي يحيلُ متراكبَ

(1) بلاغة الخطاب، ص 230.

(2) بلاغة الخطاب، ص 231.

الكلام أفقياً إلى كلّ بنيويّ مُوحّد للنصّ[1].

والسؤال الذي يجدُ الناقد صلاح فضل نفسه أمامه وهو يحاولُ تعريف النصّ، هو: ما الفرق بين النص Text والخطاب Discourse؟ إذ لا بدّ أنْ يكون النصّ والخطابُ شيئين متباينين وإن كانا يخضعان لعُرْف لغويّ مشترك. فعلاقة النص بالكتابة أقوى من علاقة الخطاب بها، فالخطاب يجوزُ أن يكون وسطاً بين الكلام واللغة، أما النصّ فهو يشترط فيه أنْ يخضع لعمليات التنقيح، والتبويب، والتنظيم، التي لا تشترط في الخطاب[2]. وبناءً على ذلك يصحّ أنْ يُقال: كلّ نصّ خطاب وليس كلّ خطابٍ نصاً، مثلما يؤكّد بول ريكور Ricoeur. وهذا يُذكّرُ الناقد صلاح فضل بما كان قد ذهب إليه بارط، وهو أنّ النصّ المكتوب كالعلامة مركّبٌ من دوالّ، فلئن كان ينتمي إلى النظام اللغوي، إلا أنه يتجاوزه، في حين أنّ الخطابَ لا يتمتع بما يتمتع به النصّ من نشاط سميولوجي. ويستخلص الناقدُ من تناوله لمُحدّدات النص والخطاب أنّ هناك مفهومَيْن للنصّ، أولهما: مفهوم استاتيكي (ثابت) وثانيهما: مفهومٌ ديناميكي (حركيّ) وهو الذي شُغِفَ به التفكيكيون، ويرتكزُ على أنّ النص متعدّد الوجوه[3]. وهذا ما تؤكده جوليا كرستيفا؛ فللنصّ مظهرٌ يتمثل في العلاقات الأفقية التي تؤدّي إلى ترابط الأبنية فيه، ومظهرٌ آخر توالدي، وهو الذي يتيح لمُستعمله (القارئ) ممارسة نشاطه السّمْيولوجي الذاتي مقابل الآخر (المبدع) فضلاً عن الموضوع، فينبثق نتيجة لذلك تشكيلٌ نصّ مغاير على نحْوٍ ما للتشكيل الذي ينبثق منه

(1) بلاغة الخطاب، ص 234-232.

(2) بلاغة الخطاب، ص 236.

(3) بلاغة الخطاب، ص 238.

لدى قارئ آخر، وهكذا..

على أنّ الناقد صلاح فضل يستخلص لنفسه تعريفاً خاصا للنصّ، فهو - في رأيه - وحدة معقدة من الخطاب، إذ لا يفهم منه المكتوب فحسب، بل يُفهم منه أيضاً إنتاجه وتركيبه الذي يجعل منه بنية كبرى تكتنف عدداً من البنى الصغرى، وفقا للشفرة الخاصة بالجنس الأدبي الذي ينتسب إليه، مما يتيح لقارئه فهمه، وتأويله، والوقوف على ما فيه من مزايا الكلام البليغ[1]. أو الكلام الخالي من البلاغة، مما يخرج به عن إطار الأنواع الأدبية إلى أنماطٍ من النصوص تحيل إلى سياق معيّن.

ويتضح بدءُ الحديث عن نحو النص في كتاب صلاح فضل من إشارته المتكررة لمفهوم السياق، وعلاقته بالنص عند اللغوي الهولندي فان ديك Van Dijk، الذي يفرّق بين نوعين من الذكاء: الذكاء الصناعي، والذكاء الطبيعي. فالبيانات المضمَّنة في النص تختزنها الذاكرة النشطة فيما يصبح بعدُ مختزنا في الذاكرة بعيدة المدى. وهنا تتمّ عملية الاستيعاب السيكولوجي للنصوص بنقل بعض البيانات من الذاكرة بعيدة المدى للذاكرة النشطة، وذلك يتوقف على بعض العوامل، في مقدمتها السياق الإدراكي[2] الذي يعتمد على ما يبثه المنشئ في النصِّ من علامات تربط البنى المتعددة بوشائج تحيلها إلى مضمون[3].

ومن المعروف أنَّ لفان ديك رأيا في البلاغة، فهو يعدها التمهيد التاريخي لعلم قواعد النص، يلتقي في ذلك مع الروسي

(1) الخطاب، ص 241.

(2) بلاغة الخطاب، ص 244-243.

(3) بلاغة الخطاب، ص 245.

يـوري لوتمـان الـذي يـرى فـي البلاغـة مجموعة مـن القواعد التي تتجاوز الجملة نحو تركيب النص[1]. إلا أنّ ديك يفضّل استخدام مصطلح علم النص بدلا من مصطلح البلاغة، تجنّبا لما يلتبسُ بها من مفاهيم تختصّ بأشكالٍ أسلوبية محددة، كالتشبيه، والاستعارة، والكناية. ويعد إحلال مصطلح علم النص مكان مصطلح البلاغة، أو بجـواره، علـى الأقـلّ، مؤشـرا ضروريـاً على التحول في التاريخ العلمي، وانعطافاً نحو أفق منهجي مخالف[2].

وقـد عـرض صـلاح فضـل لتحليـل فان ديـك للنصوص، فهو تحليـلٌ يَمْضـي فـي مرحلتيـن، أولاهمـا: تحديـد البنيـة العليـا، أو الكبـرى للنـص Macro-structure، وهـو يعنـي بالبنيـة الكبرى تلك المتحققة فيه بالفعل، وهي التي تسـهل، وتيسّـر على القارئ تمييز الوحدات المكونة لها بنيوياً، ووظيفياً، وهي تتسم بدرجة قصوى من الانسجام، والاتساق، والاقتران Coherence فضلاً عن التماسك[3]. وللوقـوف علـى هـذه البنيـة الكبـرى لا بدّ من المـرور عبر التحليل النصّـي للأبنيـة الأصغـر، والمتواليات المتعدّدة التي ينتظمُها شـرط التماسك والترابط connection[4]. أما القواعد التي يلجأ إليها دارسُ النـصّ لاسـتخلاص البنيـة الكبـرى فهي أربـعٌ: الحذف، والاختيار، والتعميم، والتركيب.

---

(1) بلاغـة الخطـاب، ص 252. وانظـر: عبـد القـادر بـو زيـدة: يـوري لوتمـان وسـيميائية الثقافـة، مجلـة عالـم الفكـر، المجلـس الوطـني للثقافـة والفنـون، ع3، 2007، ص 183.

(2) بلاغة الخطاب وعلم النص ص 253.

(3) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 254.

(4) بلاغة الخطاب، ص 255. وانظر: إبراهيم خليل: الأسـلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: 1997، ص 141.

والحذفُ هو اختصار المادة إلى الدرجة القصوى، فعبارة مثل: مرت ذات الثوب الأصفر، تختصرُ ثلاث جمل هي: مرت فتاة، والفتاة كانت ترتدي ثوباً، الثوب كان اصفر اللون..[1] والاختيار لا يختلف كثيراً عن الحذف، لأن الدارس ينتقي من عناصر متعددة عنصراً واحداً، تاركاً العناصر الأخرى، فعبارة "غادر أحمد بسيارته إلى الإسكندرية" تمّت بانتقاء عنصر مما يلي:

اتجه أحمد إلى سيارته

- استقلها
- ذهب بها إلى الإسكندرية[2]

والتعميمُ يعني به حذف بيانات متعددة، والتعويض عنها بواحد فحسب، مثلا: على الأرض مجموعة ألعاب، هذه العبارة تعميم لـ: على الأرض دمية، وعلى الأرض قطار صغير، وعلى الأرض مكعَّبات خشبية[3]. أما التركيب، والبناء، فطريقة تعتمد دمج تفصيلات معينة في بنية واحدة، فيستطيع القارئ أن يستبدل: سافرتُ في القطار بالقول التفصيلي: ذهبت إلى محطة القطارات، ابتعت تذكرة سفر، اقتربت من الرصيف، صعدت نحو القاطرة، اخترت مقعدي وجلست، انتظرت، تحرك القطار. ويشترطُ في البناء والتركيب ألا يتجاوز الدارسُ التصوّر الأعلى مباشرة، فلا يجوز مثلاً أن يضيف ووصلت المحطة الأخرى[4].

(1) بلاغة الخطاب، ص 257.
(2) بلاغة الخطاب، ص 258.
(3) بلاغة الخطاب، ص 258.
(4) السابق، ص 260-259.

وعلى وفق هذه القواعد الأربع يتضح أنّ البنية الكبرى تختلف عن الأبنية الصغرى المندرجة فيها بما يأتي:

1. ترتبط بالموضوع الكلي.
2. ذات طبيعة دلالية، فتفاعل المتلقي بالمحتوى هو الذي يحدد أشكال البنى الكبرى.
3. لا بد لها من أن تحتوي أبنية صغرى مشروطةً بالاقتران من حيث الموضوع، والتماسك الكلي من حيث النسيج اللغوي الملفوظ[1].

وقد تساءل صلاح فضل ما الذي يوفّر لهذه الأبنية الصغرى ما هي في حاجة إليه من الترابط؟ في الجواب عن هذا التساؤل يعرضُ لما تبنّاه فاد ديك من آراء حول ترابط المتتاليات في النصوص، مبرزاً القاعدة الأساسية الأولى وهي دور المعنى في تحقيق التماسك cohesion. فإذا اختلف المعنى انتفى الترابط حتى لو استخدم الكاتب أداة من أدوات الربط كالفاء، فمثلا قول الكاتب: إنْ كان الجو حسنا فالقمر يدور حول الأرض؛ على الرغم من وجود الفاء، ووظيفتها ربْطُ جواب (إنْ) بفعلها، أي: جواب الشرط بفعله، تبدو الجملتان غريبةً إحداهما عن الأخرى، لأنّ المعنى في كلّ منهما لا علاقة له بالآخر. في حين لو كان القولُ: كان الجو جميلا. ذهبنا إلى الشاطئ. فمع خلوه من العاطف نجد الجملتين متماسكتين، وقد جاء هذا التماسك من المعنى[2].

والترابط قد يجيءُ عن طريق العلاقات السببية بين جملة وأخرى، باستخدام كلمات متداولة مثل: لأنّ.. أو نظراً لـ.. وبناءً

(1) بلاغة الخطاب، ص261-260.

(2) بلاغة الخطاب، ص 261.

على.. ونتيجة لذلك.. وهذا النوع من الربط يصفه صلاح فضل بالربط، أو التماسك الوظيفي، أي أنه تماسكٌ نابعٌ من وظيفة الكلام، وحرص المتكلم على مساعدة القارئ، أو السامع، على إدراك العلاقات بين أجزائه. لأنّ المتكلم، أو الكاتب يراعي - عادة - ما يتوقعه من التفاعل النفسي بين المتلقي والملفوظ النصي. وهذه خاصيّةٌ دلالية للخطاب المضمّن في النص. ومن العلامات التي تذكي هذا التفاعل، وتنبئ عن ترابط الجُمَلِ، واتحادها في الملفوظ على المُسْتوى الأفقي (الخطيّ) علاماتُ العطف، والفصل والوصل، والترقيم، وأسماء الإشارة، والتعريف، والأسماء الموصولة، وأبنية الحال، والزمان، والمكان[1].

ينتقل الناقدُ بُعيْد ذلك للتطبيق في موقع واحدٍ من كتابه فحسب، وهو - للأسف - تطبيق مقتبسٌ، إذ يشير إلى موقف الناقد البلاغي حازم القرطاجني (684هـ) من قصيدة أبي الطيب المتنبي "أغالب فيكَ الشوقَ والشوقُ أغلبُ" تحت مسمّى "الاطراد في تسويم رؤوس الفصول"[2] مؤكداً أنّ هذا الموقف من جانب القرطاجني يتعدّى المستوى النحوي والتركيبي، في النصوص إلى النطاق الدلالي. وهو لهذا السبب موقف فريدٌ لم يتكرّر، وأوْضحُ ما في هذا الموقف تصدّيه لرأي القدماء فيما يعرف بالتضمين، فحازم القرطاجنّي يقسم القصيدة المذكورة فصولا، ولعله يعني بالفصل ما عناه الغربيون بالوحدة الصغرى micro-structure أي أن بعض أبيات القصيدة تلتقي وتترابط مؤلفة وحْدة معنويّة، وتكاد

(1) بلاغة الخطاب، ص 263. وللاستزادة انظر: Van Dijk ; Text and Context, 1st ed., London: Longman, 1977 , p. 64.

(2) انظر بهذا الخصوص: الأسلوبية ونظرية النص، ص 63-54.

هذه الوحدة تكون مستقلة، أو تستطيع أنْ تكون مستقلة عن بقية الفصول الأخرى في القصيدة. لكنَّ كل فصل من فصول القصيدة لا بدّ أن يكون مرتبطا بعلاقة نحْويةٍ ما بالفصل الذي قبله، أو الذي يليه، ففي قصيدة المتنبي التي أولها:

أغالبُ فيكَ الشوْقَ، والشّوْقُ أغلبُ
وأعْجبُ من ذا الهجْر، والوصْلُ أعجبُ

يشير المتنبي إلى الهجر، وفي الفصل الذي يعقبه - أي البنية الصغرى التالية - يتعجب من سرعة البين، فجاء الاستفتاحُ مناسباً وملائما، بلْ مؤدياً إلى الفصل، أو الوحدة التالية في القصيدة من حيثُ تكرار التعجّب، وذكر الرحيل والوداع. وقد أدى ذكرُ الوداع في نهاية الوحدة الثانية إلى تذكار العهود السارة التي سلفتْ ومضت في الأزمنة التي غبرت وخلتْ، فجاء انتقال المتنبي من ذكر الحوادث التي سلفت إلى ذكر الأمكنة والمغاني التي كانت موطن الوصل والقرب، وهذا التصدير جعل الوحدة التي تلي تتمةً للفصل، أو للبنية الثالثة. وبهذا يكون الشاعرُ قد قَرَن موطن الوصل بالفراق الذي أشار إليه، ونبّه عليه، في مطلع القصيدة: "فاطّردَ له الكلامُ في جميع ذلك أحْسنَ اطّراد، وانتقلَ في جميع ذلكَ من الشيءِ إلى ما يناسبُه، وإلى ما هو منه بسبَب، ويجْمعُه وإياهُ غرَضٌ، فكان الكلامُ بذلك مرتباً أحسنَ ترتيبٍ، ومفصّلا أحْسنَ تفصيل، وموضوعاً بعضه منْ بعْض أحكمَ وضْع"[1].

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص ص 264. وانظر: حازم القرطاجني (684هـ): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب بلخوجه، ط1، تونس: الدار الشرقية للنشر والتوزيع، 1968 ص 299.

لسانيات النص

والمؤسف أنّ الدكتور صلاح فضل، في كتابه سالف الذكر، لم يتجه نحو التطبيق إلا في إشارة محدودة اعتمد فيها على نصّ القرطاجني السابق. وقد جاء تعريفه بعلم النص مبتسراً لم يعتمد فيه إلا على مرجع واحد لفان ديك، متناولا مسألة واحدةً هي البنية الكبرى، أو العليا للنصوص، والأبنية المندرجة فيها، وما يحققه الكاتب من ترابط عن طريق الأدوات النحوية. فهو لم يشر إلى الروابط الزمنية والمكانية والمعجمية، ولا إلى علاقات الأبنية الصغرى بعضها ببعض من خلال الاقتران، والتعلق السّبَبي، والمنطقي، ودوْر المحتوى في تحقيق الدلالة. ولعلّ فان ديك في وصفه للأبنية العليا أو الكبرى للنصوص قد استعرض أنواعا متعددة، كالبنية السردية، والحجاجية، والحوارية، والنص الإعلامي، مبينا أنّ لكلّ نوع من النصوص بنية تختلف عن البنى الأخرى في النصوص المغايرة. وتحدّث أيضا عن استيعاب النصوص وإعادة إنتاجها وبنائها على أسس سيكولوجية بوصفها أحداثاً لغوية، وصلة علم النفس بذلك[1]، وهذا كله مما لا نجد صداه في تقديم صلاح فضل للموضوع.

وقد تحرّز محمد الخطابي من الوقوع في هذا المنزلق، فنراه في كتابه لسانيات النص، يحاول الإلمام بأكثر من نموذج لعلم النصّ، بادئاً بنموذج رقية حسن، وهاليدي Halliday، إذ ينطلق من المسألة الأساسية التي تناولاها في كتابهما Cohesion in English. فقد عرض للكتاب عرضا مفصلاً استهله بتعريفهما للنص، وهو

(1) للمزيد انظر: فان ديك، تون: علم النص، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، ط1، القاهرة: دار القاهرة للكتاب، 2001 ص 343-257.

تعريف لا يختلف عن التعريف الذي ذكره صلاح فضل نقلا عن لويس هيلمسليف[1] منتقلاً إلى إيضاح فكرة التماسك النصّي بالإشارة إلى أدوات الاتساق التي تكلم عنها كلٌّ من رقية حسن، وهاليدي. ومن هذه الأدوات الإحالة بنوعيها: النصية، كالإحالة بالضمير، أو بالمعرّف، أو بالاسم الموصول، أو باسم الإشارة، والإحالة المقامية، أي: الإحالة إلى السّياق الخارجي[2]. وفضلاً عن الإحالة، ثمّة أدواتٌ أخرى منها الاستبدال in placement، وهو تعويضُ عنصر معيّن بآخر في النص، كقول القائل في جملتين: You think John already knows, I think every body does. فكلمة body قامت مقام كلمة John[3] وتطرق إلى الحذف ellipses مثلما نرى في المثال الآتي: John is reading a poem, and Catherine a story. فقد حذف الكاتب التركيب **is reading**[4] جاعلا من الجملة الثانية والأولى جملتين تتعلق إحداهما بالأخرى.

وإلى جانب الحذف تطرّق الخطابيّ لشيء آخر هو الوصل، ومفهوم هاليدي، ورقية حسن له، فضلا عن الاتساق، أو الربط المعجمي lexical، وهو على نوْعين، أولهما هو التكرير، والتضام collocation، وذلك يعني إما إعادة عنصر معجمي غير مرة، أو ذكر الرديف إلى جانب الرديف[5].

ولم يقتصر الخطابي على الفكرة الأولى المستمدة من نموذج

---

(1) محمد الخطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام لخطاب، ط1، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1991، ص 16-9.
(2) لسانيات النص، ص 17.
(3) لسانيات النص، ص 20.
(4) لسانيات النص، ص 21.
(5) لسانيات النص، ص 25-24.

هاليـدي ورقيّـة حسـن، ولكنـه يحـاول أنْ يقيم ائتلافـاً بين المنظور اللسـاني الوصفـي لديهمـا، ومنظـور لسـانيات الخطـاب لـدى فـان ديـك الـذي يـرى فـي الخطـاب وَحْـدة دالـة قابلة للتـداول، ولا بد فيها من:

1. الترابط، أو الاتساق الذي يؤدي إلى تشكيل بنية كبرى.
2. والتلقـي الـذي يحيـل مـا فـي تلـك البنيـة مـن متتاليـات إلـى محتوى.

وتعدّ محاولات فان ديك Dijk التي توالت في الظهور منذ العام 1972 المصدر الرئيس الذي يستقي منه الخطابي نظرية قواعد النص، علـى وفـق علاقتـه بالخطـاب والسـياق context. فالجمل المختلفة عنده لا تتعالقُ ولا تترابط إلا إذا كانت مشتركةً بموضوع الخطاب، بصرف النظر عما إذا كانتْ تتوافّر لها أدوات الربط كالعاطف، وما يشبهه من حروفٍ أوْ لا[1]. إلى ذلك تقوم علاقة التطابق بين الذوات (مذكـر، ومؤنـث مثـلا) وعلاقـات التضمن (الجزء في الكل مثلا) والإحالـة مـن المتأخـر إلـى المتقدم، أو العكس، ومفهوم المشـهد، والإطار، وهو أنْ يكون لمجموع الأقوال بداية تبدأ بها ونهاية يشعر عندهـا المتلقـي باكتمـال النـصّ، والعلاقة الرابطة بين الموضوعات المتعـددة كالرؤيـة، أو التذكـر.. فـكل ذلك يؤدي إلى جَعْل الوحدة الصغـرى (المقطـع) مـن النـصّ منسـجمة، أو منسـجماً، والمقاطع ينسـجم بعضهـا وبعـض، وهـي جميعـاً بانسـجامها هـذا تؤلّفُ نصاً واحداً على غير قليلٍ من التماسك[2].

(1) لسانيات النص، ص 34.
(2) لسانيات النص، ص 37-34.

تضاف إلى ذلك عواملُ أخرى تحقّق الترابط وتتمثل في الترتيب. فكلّ خطاب، لكي يكون نصاً، لا بد من ترتيب عناصره. والأسس التي يقوم عليها الترتيب لا تخلو من أن تكون واحدة مما يأتي:

- الانتقال من العموم إلى الخصوص، أو من الإجمال إلى التفصيل، أو العكس، ومثل ذلك الانتقال من الكل إلى الجزء.
- الانتقال من المجموع إلى الفروع (التفريع) أي: بذكر الإطار الخارجي، وبعده العناصر الداخلية في ذلك الإطار، كالجمع بين الشيء الكبير والعناصر الصغرى المندرجة فيه.
- الانتقال من الخارجي إلى الداخلي، كوصف الكاتب للبناية من الخارج، ثم يصف بعد ذلك المحتوى من الأثاث، والستائر، والمصابيح، والأبهاء، واللوحات، وما شابه ذلك، فالترتيب ينشأ من علاقة الخارجي بالداخلي[1].

ولم تفت المؤلف الخطابيّ الإشارةُ إلى ما في نموذج فان ديك من تركيز على ضرورة الخاتمية finality في النصوص. فهي التي تشعر القارئ بأنّ النصّ مكتملٌ، وليس بخطاب ناقص. وذلك شيءٌ ضروريّ لكوْن النموذج مبنياً أصلاً على مراعاة البنية الكبرى، أو العليا للنصوص. وقد أوضح الخطّابي مفهوم البنية العليا عند فان ديك، مشيراً إلى القواعد الأربع التي تحدّث عنها فان ديك، ونبّه إليها صلاح فضل في كتابه بلاغة الخطاب وعلم النص، وهي الحذف، والاختيار، والتعميم، والبناء أو التركيب[2].

(1) لسانيات النص، ص 39.
(2) لسانيات النص، ص 44. وانظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 260-257.

تحليل الخطاب

إلى جانب المنظور الذي سماه لسانيات الخطاب نجده يتناول الموضوع - نحو النص - من زاوية أخرى، هي تحليل الخطاب discourse analysis وهو عنوان كتاب لمؤلفين اثنين، هما G. Brown وG. Yule (1983). وفيه يؤكدان أنّ لتحليل الخطاب مداخل عدة بعضها نفسي، وبعضها بلاغي، وبعضها الآخر اجتماعي، إلخ.. وقد استعارا وفقا لهذا المنظور أدوات للتحليل من العلوم الأخرى كاللسانيات الاجتماعية، والحاسوبية، والنفسية، والذكاء الاصطناعي، وعلم النفس الإدراكي[1].

ويؤكد كلّ من براون ويول حقيقة معينة، وهي أنّ للغة وظائف متعدّدة منها الوظيفة التفاعلية، وهي الوظيفة التي تحتاج إلى دراسة تحليلية من خلال الخطاب أو النص. ففي الخطابات، أو النصوص، يقبع كلّ من المتكلم، والسامع، والكاتب، والقارئ، وكل منهم يؤثر ويتأثر بعملية التخاطب، والعلاقة التي تنشأ بين هذه الأطراف هي التي تعرف بالسياق التواصلي[2]. وتبعاً لهذا فإنّ الدارس عندما يحاول أنْ يُحلل الخطاب عليه ألا يهتم بغير الاطراد الذي لا ينفصلُ عن المحيط الذي ظهرت فيه الأقوالُ التي يتضمّنها هذا الخطاب أو ذاك[3]. أي أنّ ما تصدى له براون ويول هو الإجابة عن السؤال الآتي: كيف يستعمل الإنسان اللغة من أجل التواصل، وكيف ينشئُ المنشئُ رسائل لغوية للمتلقي، وكيف ينشغل المتلقي بتلك

(1) لسانيات النص، ص 47.

(2) لسانيات النص، ص 48.

(3) لسانيات النص، ص 49.

الرسائل اللغوية بقصد الفهم أوّلاً، والتفسير بعد ذلك؟[1]. وهذا في اعتقاد الخطابي يسفر عن أن براون ويول لا يهتمّان بانسجام الخطاب وحده، بل يهتمان بانسجامه مع فهم المتلقي، وتأويله فوق ذلك[2].

ولما كان الانسجام في الخطاب ينشأ من تفاعل القارئ به فقد صار لزاما على المؤلفيْن بيان العوامل التي تؤدي إلى تحقيق مثل هذا الانسجام، أو الاتساق. لذا يتناول الخطابي ما ذكراه من عوامل الانسجام، وهي:

1. السياق، وهو يعني المتكلم، والمتلقي، والحضور، والموضوع الذي يدور حوله الخطاب، والمقام بما فيه من عوامل الزمان والمكان، وعلاقات الاتصال بين المشاركين سواء بالنظر أو الإشارات أو الإيماءات، وتعبيرات الوجه، والقناة، والنظام ممثلاً في اللغة واللهجة والأسلوب الرمزي، (الشفرة).. يضاف إلى ما سبق شكلُ الرسالة، وهل هي دردشة أم حكاية أم جدال أم عظة. وأخيراً الغرض من الخطاب، وهو لا بدّ أن يكون النتيجة الحتمية للسياق التواصلي. وقد أضاف بعضهم إلى هذه العوامل عاملاً أو أكثر. وهي جلها تؤكد أن انسجام الخطاب نابعٌ من السياق الذي هو تفاعل المتلقي بالملفوظ الكلامي.
2. التأويل المحلّي: وهو ألا ينشئ المتلقي سياقا أكبر من ذلك الذي يسمح له بتأويلات تتناسب مع خصائص السياق التواصلي، ولا سيما من حيث الزمان والمكان، أي ملاءمته

(1) لسانيات النص، ص 50.
(2) لسانيات النص، ص 51.

لمناسبة القول المعيّن بما في ذلك أخذ الخطاب السابق بالاعتبار عند التفسير[1].

3. التشابُه، وهو أن ينطلق مستعملُ النصّ في تأويله له وتفسيره من العلاقة المحتملة بين النصّ (الخطاب) ونصوص أخرى. فالتشابه عاملٌ من العوامل التي يلجأ إليها السامعون والقارئون لتحديد التأويلات الممكنة وفقا للسياق[2].

4. التغريض، وهو مركز الجذب الذي يؤسسه مطلق الخطاب في خطابه، وتحوم حوله بقية أجزائه (التبئير)، والطرق التي يتمّ بها التغريض هي: تكرير اسم الشخص مثلا، أو استعمال ضمائر تحيل إليه بصورة لافتة، أو تكرير جزء من صفاته، أو استعمال ظرفٍ خاصّ به، أو بتحديد دور من أدواره[3].

وتوافر هذه العوامل لا يعني أن الانسجام قد تحقق في الخطاب، إذ ينبغي في رأي يول وبراون أنْ تسهم عملية التلقي بقدر كبير في تحقيق الانسجام فيه. ففهم الخطاب يعد أساساً استثارة لما في الذاكرة من معارف مسبقة لربطها بالخطاب في مواجهةٍ الهدفُ منها الكشفُ عمّا فيه من معنىً[4]. على أنّ هذه المعرفة المسبقة التي تتمّ الاستعانة بها على مواجهة الخطاب ليست سديمية بلا أشكال وبلا قوالب، وإنما لها أطرٌ وأوضاعٌ جاهزةٌ، فعندما يجد المتلقي نفسه إزاء خطابٍ من نوع معين تمده المعرفة المسبقة بالإطار المناسب كسماعنا - مثلا - كلمة منزل، أو قراءتنا لها،

(1) لسانيات النص، ص 56.

(2) لسانيات النص، ص 58.

(3) لسانيات النص، ص 59.

(4) لسانيات النص، ص 62.

يصاحبها تصورٌ حول ما يميز المنزل من جدران وأبواب وسقف. ولـو سـمعنا كلمـة انتخابـات فعلى الفـور يصاحبها إطارٌ نتصور فيه الصنـدوق الـذي توضـع فيـه أوراق الانتخـاب. ولا يعنـي ذلـك أن الخطاب لا قيمة له من حيث هو ملفوظ صوتي، أو مدون كتابي، لاعتماده على تلك المعارف المختزنة في الذاكرة، لأنَّ مثل هاتيك المعارف الجاهزة لا تمثل المضمون الذي هو فحوى الخطاب أو النـص، فالنـص يحيـي تلـك الأطـر في الذاكرة، والأطر تشـكل من الخطاب خطاباً جديدا[1].

ولا يتوقف تحقيق الانسجام على ما تمدنا به الذاكرة، فالتوقّعُ - وهو نقيض ما هو مختزن - يسهم هو الآخر في إيجاد الاتساق، وبعـض التوقعـات التـي تصاحب عمليـة التلقي تحتل حجر الزاوية فـي الفهـم المبنـي علـى اتسـاق عناصر الخطـاب الملفوظ منها مع المضمر والمحذوف. فإذا قرأنا في قصة أنّ سـيارة زيد - مثلاً - اصطدمت بحاجز حراسة، فإن الشيء المتوقع، على سبيل المثال، هو نقل الرجل إلى المستشـفى[2]. ومما لاشـك فيه، ولا ريب أن جلّ المدونات الحكائية، والسردية، تعتمد هذه الطريقة في تحقيق الانسجام، فضلا عن الاتساق.

وقد يأتي تحقيق الانسجام عن طريق المشهد أو الإطار الذي يتمثله المتلقي في خياله في أثناء قراءته أو استماعه للخطاب. فإذا ذكر كاتب القصة أو الراوي ذهاب أحد الأشـخاص إلى المطعم، تخيلنا الموائد والكراسـي والنادل وأصناف الأطعمة، وربما طريقة التقديم. وقد اسـتخدم بعضهم تعبير السـيناريو وصفاً لهذا المجال

(1) لسانيات النص، ص 64-63.

(2) لسانيات النص، ص 65.

الواسع الذي يلجأ إليه القارئ لقراءة نصٍّ معين. فالمرء يستطيع أنْ يفكّر في مقاماتٍ وأوضاعٍ معينة باعتبارها عناصر تشكل المشهد التأويلي الكامن في الخطاب[1]. يضاف إلى ذلك ما يُسمّى استدلالا، وهو اسم توصفُ به العمليات التي يقوم بها المتلقي للانتقال من المعنى الحرفي لما هو ملفوظ، أو مكتوب، إلى ما يقصده الكاتب، أو حتى القارئ المؤول نفسه. فعلى سبيل المثال إذا سمع أحدنا قول أحد شخوص القصة: البردُ هنا قارسٌ، النافذة مفتوحة. استدللنا منه أنه يقول لنا من فضلكم أغلقوا النافذة[2].

ولا شكّ في أنّ هذا النوع من الجمل يتطلبُ وقتاً إضافياً لمعالجته من السامع أو القارئ لمعرفة تفسيره. وقد ذهب بعض اللغويين إلى القول بأنّ الاستدلال يقوم مقام الرابط المفقود في بعض الجمل، كقول الكاتب في قصة من القصص: اشتريت أمس دراجة، الإطار متآكل جداً. فمن الاستدلال يُفهم أنّ الدراجة ليست جديدة[3]. وهذا الربط يوصف عادة بالربط غير الآلي. بمعنى أنه لا يتم التصريح به في عبارة أو لفظ أو أداة. ويبدو كما لو أنه لفظ أو أداة يلجأ إليها المؤلف أو المتكلم ليملأ بها بعض الفراغ[4]. وجل هذه الطرائق تؤدي في نظر براون ويول لتحقيق الانسجام في النصوص، ولكن هذا الانسجام لا يتأتى من قبل منتج الخطاب وحده، ولا من الخطاب من حيث هو كلامٌ مكتوب، وإنما أيضاً من المتلقي الذي يُسهم في تحقيق الانسجام واكتشافه عن طريق الفهم والتفسير.

---

(1) لسانيات النص، ص 66.

(2) لسانيات النص، ص 68.

(3) لسانيات النص، ص 70.

(4) لسانيات النص، ص 73.

من منظور الذكاء الاصطناعي

وهو منظور يقوم على فكرة جديدة هي الاستعانة بالحاسوب لإلقاء الضوء على عملية الفهم، واستيعاب النصوص. وقد انصبّتْ جهود روجي شانك وجيري سميث (1984) على معرفة تأثير الانسجام في المادة المدخلة على فهم الخطاب، والوقوف على ما فيه من الاتساق. فإذا اتضح، على سبيل المثال، أنّ الحاسوب ينظّم عملية الفهم وفقا للانسجام المتوافر في عملية الإدخال والتغذية فإنّ هذا يؤكد بدوره تأثير هذه العملية في فهم الإنسان لخطاب سردي مثلاً. وبما أن الحاسوب في هذه الحال يحتّل بؤرة اهتمام مدخلي البيانات كذلك المتلقي لا بد أن يحتل بؤرة الاهتمام في نظام الفهم الكامن في الخطاب. ويميز شانك وسميث في نظر الخطابي بيْن نوعين من الترابط الذي يؤدي لاتساق الخطاب، أولهما: هو الترابط الداخلي، وهو احتواء المادة المُدخلة على عناصر تمكّن المستمع من استيعاب الخطاب وتمثله على الوجه الدقيق. والترابط الخارجي، وهو قابلية المادة المدخلة للاندماج في الإطار المتصوّر حول الموضوع، أو ما يمكن وصفه بالمعرفة المسبقة والسياقية بالموضوع. وهذان النوعان من الترابط ضروريان، فالأول ينشأ بين الجمل التي تتألف منها المادة، والآخر ينشأ من إدماج هذه المادة في الإطار المعرفي. لذا فإنّ أنواع الربط إما أن تكون عرْضية كالترابط الذي ينشأ بين الجمل التي تسرد حكاية معينة وإدماجية، وهي التي توفر للخطاب مظهراً من مظاهر الاتساق، وتمنح الحكاية شكلاً يندرجُ في الأشكال السّرْدية الأخرى[1].

---

(1) لسانيات النص، ص 83-77. وللمزيد حول الذكاء الاصطناعي انظر: محمد طه: الذكاء الإنساني، ط1، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2006، ص

ولا تكفي في بعض الأحيان الترابطات العرْضية، ولا الإدماجية، وإنما لا بد أيضاً من الاتكاء على الترابط السببيّ causal، كالارتباط - مثلاً - بين قول الكاتب في إحدى القصص: ذهب لاري إلى المطعم وسمك السلمون المقلي كان لذيذا جداً. فذكر مذاق السلمون المقلي يبيّن سبب ذهاب لاري للمطعم، ويبيّن أيضا سبب إقبال لاري عليه دون غيره من الأصناف. هذا على الرغم من أن الكاتب لم يذكر في السياق اللفظي شيئاً عن قائمة الطعام[1]. ولكي يقفَ المتلقي على ما في الخطاب من الاتساق ينبغي، وفقا لمنظور الذكاء الاصطناعي، تطوير نظرية عن التنظيم العام لمعلومات الذاكرة، تلك التي تستخدم عادة في عملية الفهم، والتصوّر، فما إمكاناتُ هذه الذاكرة؟ وما أصناف الأبنية التي نستطيع استعمالها لتخزين المعلومات؟ وكيف يمكن أن تترابط هذه الأبنية؟ وما الإجراءات التي بمقدورنا أن نلجأ إليها للوصول إلى تلك الأبنية في أثناء عملية التلقي؟[2].

مثل هذه الأسئلة تؤكد أن المنظور الاصطناعي هذا يطرح من التساؤلات أكثر مما يقدم من إجابات.

التطبيق

يعدل الخطّابي في الباب الثاني من كتابه عن المرجعية الغربية في دراسته لعلم النص إلى المرجعية العربية، فيتناول عوامل التماسك النصّي لدى البلاغيين أولا ثم النقاد، وأخيراً لدى المفسّرين والمشتغلين بعلوم القرآن. وقد استخلص من

.267-275

(1) لسانيات النص، ص 86-84.

(2) لسانيات النص، ص 87.

وقفته تلك إزاء عدد غير قليل من المصادر أن في المرجعية العربية مستويات وصفية ثلاثة لانسجام الخطاب: النحوي، وفيه يتتبع الدارس العطف، والإحالة، والإشارة. والمعجمي: وفيه يتتبع التكرير، وبناء السورة على كلمة مثلا، أو على حرف، والقصيدة على رويّ إلخ.. والدلالي: وهو شيء يمكن توضيحه بالنظر لموضوع الخطاب، وتنظيمه، وترتيب عناصره. ومن حيث الترتيب يُلاحظ - في القرآن الكريم خاصة - الانتقال من العموم إلى الخصوص، ومن الإجمال إلى التفصيل، ومن البيان إلى التفسير[1].

والخطابي في هذا يختلف عن صلاح فضل صاحب بلاغة الخطاب وعلم النص، فقد ألمّ بنماذج من البحث، ولم يقتصر على واحد. بدأ برقية حسن وهاليدي ومر بنموذج فان ديك الهولندي، وبمنظور تحليل الخطاب لدى كل من براون ويول، وأخيرا وقف بنا عند النموذج المنطلق من فكرة الذكاء الاصطناعي عند سميث وشانك. وأضاف إلى ذلك باباً في التطبيق تناول فيه قصيدة أدونيس فارس الكلمات الغريبة[2]. وعلى الرغم ممّا في هذا التطبيق من مبالغة خرجت بالبحث عن الغاية، فإنّ ما ينبغي أن ننبّه إليه ونوضحه، هو أن الخطابي أخضع النص لأربعة مستويات من التحليل الوصفي، وهي: النحوي، والمعجمي، والدلالي، والتداولي[3]. وقد أضاف إليها أربعة أخرى استمدها من المرجعية العربية، وهي المستويات المذكورة في السابق، النحوي والمعجمي، والدلالي، والتداولي، غير أن هذه المستويات تتضمن أدواتٍ للربط

(1) لسانيات النص، ص 205.

(2) لسانيات النص، ص 384-207.

(3) لسانيات النص، ص 210.

والتحليل تضاف إلى ما في المستويات الأربعة السابقة من أدوات: كالمطابقة، ورد العجز على الصدر، والاشتراك، ومن حاصل ائتلاف هذين النموذجين يستخدم الخطابي نموذجاً واحداً يتألف من خمسة مستويات، هي:

1. النحوي: ويتضمن الإحالة والإشارة والعطف وأدوات المقارنة والحذف والاستبدال.
2. المعجمي: ويتضمن التكرير، والتناسب، ورد الصدر على العجز، والتضام والمطابقة.
3. الدلالي: ومنه الاشتراك، وعلاقات الإجمال والتفصيل، والعموم والخصوص، فضلا عن موضوع الخطاب، والتغريض أو التبئير.
4. المستوى التداولي: ويدخل فيه موضوع السياق، وخواصه، فضلاً عن المعرفة الخلفية بالإطار.
5. البلاغي: ويضمّ التعالق الاستعاري[1].

وقد استغرق التطبيق غير قليل من الكتاب (ص 213 - 385) لجأ المؤلف فيه إلى النموذج الذي وضعته من رقية حسن، وهاليدي "وقد تبناه تلافياً للتطويل"[2]. واستخلص من الجداول التي رصد فيها أدوات الربط النحوي[3] أن الربط بالواو كثيرٌ جداً في القصيدة. والربط بضمير الإحالة أكثر من الربط بالواو، وأنّ الضمير الذي يحيل إلى الغائب أكثر من ذلك الذي يحيل إلى المتكلم، أو المُخاطب. أما الربط بالاسم الموصول أو بأسماء الإشارة فهو

(1) لسانيات النص، ص 211.
(2) لسانيات النص، ص 213.
(3) لسانيات النص، ص 224-214.

نادرٌ، وقليل[1]. بيْد أن المؤلف يوضح أنّ دراسة الروابط النحوية وحدها لا تكفي لإثبات اتساق النص وانسجامه وتماسكه، فربّ أبياتٍ في القصيدة أو جملٍ ربط بينها الشاعر بالضمير أو الواو، ظلت مع ذلك كأنها متشظية، ولا تؤدي إلى الإحساس بالوحدة. لذا لا بد من إجراء آخر يستطيع الباحث اللجوءَ إليه لتأكيد هذا الاتساق، وهو تتبّع الروابط في المستوى الثاني، وهو المعجمي[2].

ومن عوامل الاتساق المعجمي في الشعر ما يُعرف بالتوازي، وهو تكرير بنية معينة تملأ بعناصر جديدة، مما يؤدي إلى إعادة استعمال صيغ أفقية تتضمن تعبيراتٍ مختلفة لكنها في الغالب تدل على معنىً متكرر. فاستمرارية تلك البنية في عدد من الأبيات أو المقاطع يقلُّ أو يكثرُ، يؤدي إلى تشابك أجزاء القصيدة بعضها ببعض، ويتضح ذلك بسرد قائمة بالأبنية المتوازية فيها، والتوازي - فضلاً عن ذلك- يمنح النصّ فرصة للتنامي[3].

ويتتبّع الخطابي إلى جانب التوازي كلاّ من الألفاظ والمعاني والدلالات المستمدة من الموضوع الذي تدور حوله القصيدة. فكلمات مثل انزلق، تنزلق، مدية، جرف، هاوية، دوار، هلاك، تتراكم بدلالاتها المعجمية لتؤكد الشعور بالسقوط، والتمزق، مما يوحي بأن الكلمات المبعثرة يوحدها الإطار الدلالي (المعجمي)[4] وذلك يبعث الترابط بين الكلمات والجمل دونما حاجة إلى الروابط النحوية[5].

---

(1) لسانيات النص، ص 225.

(2) لسانيات النص، ص 227.

(3) لسانيات النص، ص 230-229.

(4) لسانيات النص، ص 232.

(5) لسانيات النص، ص 233.

ويتناول الخطابي من المستوى النحوي العلاقة بين المقاطع، فإذا كان أحد المقاطع يبدأ بالنفي والثاني بالإثبات، دلّ ذلك على اتساق؛ لأن الشاعر يكون قد خرج من النفي إلى غيره[1]. ويبدو لنا المؤلف حائراً بين تتبّع الروابط النحوية والمعجمية، إلا أنه حسم هذا التردد عندما راح يستكشف ما في قصيدة أدونيس من تكرير وتضام cohesion. فذكر العناصر المتكرّرة دون أن تفوته ملاحظة أنّ إحصاء هذه العناصر لا يعدو كونه مظهرا خادعا لأن العنصر المعْجمي في لغة الشعر غالبا ما لا يُقصد لذاته[2]. فتكرير كلمة الأرض - مثلاً - ليس بالضرورة عاملا من عوامل التماسك، لأنّ الشاعر يضع هذه اللفظة في كل مرة يذكرها فيها وضعا جديداً، في تركيب جديد تومئُ فيه إلى معنى مغاير للمعاني الأُخر[3].

وبانتقال الخطابي إلى نوع آخر من مستويات البحث وهو الدلالي يعزو مفهوم الاشتراك، أو الجمْع الوهمي، إلى قواعد إنتاج النص في البلاغة العربية لدى كلّ من عبد القاهر[4] الجرجاني (471هـ) والسكّاكي (626هـ). وقد تتبّع ما في قصيدة "فارس الكلمات الغريبة" من محاولات بذلها الشاعر لتوقيع الائتلاف فيما هو مختلفٌ متناقض. كالجمع بين الماء والنار، أو الضرْب والصبر، أو البعث والفناء، وفي جلّ الأمثلة استخدم الشاعر الواو، وتعاطف الجمل في التركيب، كقوله مثلا: يرشح فاجعة ويفيض

---

(1) لسانيات النص، ص 236-235.

(2) لسانيات النص، ص 249.

(3) لسانيات النص، ص 251-250.

(4) إبراهيم خليل: قواعد التماسك النحوي عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء علم قواعد النص، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية - عمادة البحث العلمي: ع3، مج. 34، 2007، ص 634-621.

سخرية، أو الحلم له قصرٌ وحديقة نار.. إلخ..[1]. ولا يشترط في اللجوء إلى الاشتراك، أو الجامع الخيالي، أن يكون في الألفاظ المفردة، وإنما يلجأ الشاعر أيضا إلى الاشتراك في الجملتين، وذلك واضحٌ بيّنٌ في الأمثلة المذكورة التي كرر الخطابي القول فيها[2].

ومن المسائل التي تكلم عنها البلاغيون، وتنبه إليها محمد الخطابي في لسانيات النص، علاقة الإجمال والتفصيل، وقد أورد نماذج من ذلك وجدها في قصيدة أدونيس[3] مؤكداً أن مثل هذا التفصيل بعد الإجمال يلقي الضوء على الطريقة التي يضمن النص بها انسجامه، وتماسكه، واتساقه[4].

ومن زاوية النظر الدلالي يتناول الخطابي علاقة العُموم بالخصوص، وهي مما عزا القول فيه للبلاغيين المتقدمين، فمنتج النص قد يبدأ بذكر شيءٍ عامّ ثم يعقب ذلك بتخصيص شيء يفصّل فيه القول، ولكن بطريقة تختلف عن التفصيل بعد الإجمال، كذكرك اسم قبيلة في أول الكلام ثم الوقوف عند بطن أو فخِذٍ منها والكلام عليه، ثم الانتقال منه إلى آخر وهكذا.. فالشاعر يذكر في عنوان أحد المقاطع اسما عاما هو مهيار، ثم يعدد بعده ما يختص به هذا العلمُ، جاعلاً منه شخصا مختلفاً عن غيره، وهذا التخصيص، في رأي الخطابي، يمنح النص طبيعة دينامية[5]، وهذه الديناميّة تساعد القارئ، بلا ريب، على إدراك ما فيه من النموّ.

إلى جانب ما سبق يؤدي الموضوع دوراً مهما في إسباغ صفة

---

(1) لسانيات النص، ص 261-259.

(2) لسانيات النص، ص 267.

(3) لسانيات النص، ص 269.

(4) لسانيات النص، ص 270.

(5) لسانيات النص، ص 274.

الانسجام والاتساق على الملفوظ النصي، فهو مركزُ جذبٍ يجعل الجمل والأبنية الصغرى جميعاً تقترن به وتحوم حوله. وهذا شيءٌ يكاد يُجمع عليه جلّ من تحدث في قواعد النص ونحوه، بدءاً من رقية حسن، وفان ديك، مروراً ببراون ويول. وهو أيْ الموضوع "الشيء المنظِّم لقدر كبير من الخطاب"[1] وبما أنّ القصيدة سيرة ذاتية لبطل، أو نبيّ، أو إنسان، يشتهي أن يغيّر العالم، فيصطدم بصعوباتٍ كبيرة، فقد أشاعت هذه الفكرة theme (أو الثيمة) جوّاً واحدا فيها باعتبارها البنية العليا التي تظلل ما فيه من الأبنية الصغرى[2].

وما إنْ ينتهي الخطابي من مسألة الموضوع والبنية الكلية (العليا) في النصوص، ومنها قصيدة أدونيس فارس الكلمات الغريبة، حتى نجده ينتقل إلى ما يُسمى التغريض (التبئير) وهو أن يكون ثمة شيء مركزي في النصّ يشد الأجزاء المتوالية نحوه، وقد رأى المؤلف في العنوان إيذانا باتجاه مقاطع القصيدة كلها إلى التمحور حوله، فجلّ ما في النص من إشارات سياقية تحيل إلى الذات الموجودة داخل القصيدة[3].

وأخيراً ينتهي الباحث إلى ما يعرف بالمستوى التداولي، وهو يعني أمرين في وقت واحد: حظ هذه القصيدة من المعرفة القبلية المسبقة لدى القارئ المطالب بتأويل النص أو الخطاب. والثاني موقع هذه القصيدة من السياق، وخصائص هذا السياق، بدءاً من الشاعر الذي يحتل موقع المتكلم، مرورا بالقارئ الذي يحتل

---

(1) لسانيات النص، ص 277.

(2) لسانيات النص، ص 293-278.

(3) لسانيات النص، ص 295.

موقـع المخاطـب، والرسـالة التي تحتـل موقعها القصيدة، والزمان، والمـكان، فضـلاً عـن مقاصـد الخطـاب[1]. ولا ندري في الواقع ما الذي يدفع بالخطابي لإيراد شواهد قديمة من الشعر العربي للمتنبي وغيره، وما ورد من أخبار تتعلق بهاتيك الأشعار، ومقابلتها بالشعر الحديث الذي لا تذكر عادة المناسبة التي قيلت فيها القصيدة، ولا في من قيلتْ، ولا الأسباب والحوافز التي دفعت بالشـاعر الناظم لكتابـة النـص. فهـل يريـد الخطابي أن يقول لنا: إنّ سـياق القصيدة القديمـة يقـع خـارج الملفـوظ الكلامي، أما القصيـدة الحديثة فهي لا تحيـل إلـى السـياق الخارجـي، وإنمـا تتأطّر علاقتها بسياقها من خلال النسيج اللغوي الذي يتضمن إيحاءاتٍ، وصوراً، تجعل القارئ المتلقي قادراً على التماس العلاقة بين النص والسياق؟

يجيـب الخطابـي عـن هـذا التسـاؤل مؤكـداً أنّ إعـادة تركيب السـياق في الشـعر القديم يعتمد على معلومات خارجية يوفرها لنا الراوي أو الشارح، خلافاً للقصيدة الحديثة التي تواجه القارئ فوراً وبلا مقدمة[2].

لذلك يلجأ الخطابي إلى الكشف عن السياق الذي تدور حوله القصيـدة مسـتعيناً بطرائـق جيفـري ليتـش الذي يؤكد استحالة فهم أي قصيـدة مـا لـم نقـم بتحديـد المؤشـرات التي تحيـل إلى العالم الذي تصوره[3]. وتسهيلا لذلك يقترح أن نطرح الأسئلة الآتية: من المتكلم في القصيدة؟ ومن المخاطب؟ وما الموضوع؟ وما الوسيلة (القناة) التي انتقلت القصيدة بها إلينا؟ ومن أجل الإجابة عن مثل

(1) لسانيات النص، ص 297.

(2) لسانيات النص، ص 300.

(3) لسانيات النص، ص 305.

هذه التساؤلات يعود بنا الخطابي إلى القصيدة مجدداً كاشفاً عن تلك اللمحات الخاصة بهذه العناصر، وما يسفر عنه تراكمها من إحالة إلى السياق[1]. وأيا ما كان الأمر، فإنّ الخطابي لا ينفي أثر المعرفة المسبقة بالشاعر وشعره، وبالموضوعات التي غلبت على اهتمامه، في تحديد هذا السياق. فالقارئ عندما يواجه النص لا يواجهه أعزل من أي سلاح، ولكنّ لديه سلاحا فعالاً هو معرفته العامة بالشاعر وشعره وبالنوع الأدبي. وهذا الزاد المعرفي يُيَسّر عليه استبعاد معلومات واستحضار أخرى. وفي ذلك يلتقي الخطابيّ وراندال (1985) في اعتقادهما الجازم بأنّ السياق في النص الأدبي يشبه جهازاً للمعلومات "الخارج - نصية" المتراكمة في النص لا باعتبارها ملحقا، بل باعتبار ما يقتضيه السياق، والنوع الأدبي[2].

وبعد أن يستخرج الخطابي خصائص السياق من النص اعتماداً على المعرفة المسبقة بالنصوص المشابهة، للشاعر، ينتقل إلى المستوى الأخير الذي استمده من المرجعية العربية، وهو المستوى البلاغي، وفي هذا المقام نراه يركز بإلحاحٍ على ما يعرف بالتعالق الاستعاري. ولعله قصد بهذا التعبير (التَعالق) ما ذهب إليه ميخائيل ريفاتير (1979) من تتابع الاستعارات، وتداخلها بواسطة التركيب: ففي هذا النوع من التراكيب تبدو الاستعارة الثانية مشتقة من الأولى[3]. بيد أنّ الخطابي لا يفرّق تفريقا اصطلاحيا بين الاستعارة والتشبيه، فما يذكره من الأمثلة ينسحبُ على كلّ منهما، ولهذا كان مثاله على التعالق أدخل في باب التشبيه. وعلى هذا

(1) لسانيات النص، ص 307.

(2) لسانيات النص، ص 309.

(3) لسانيات النص، ص 331.

الأساس يتناول جلّ ما في فارس الكلمات الغريبة من تشبيهات واستعارات، مقابلا كل استعارة بالأخرى، مستخلصاً وضوح كثير من تلك الاستعارات على الرّغم من إغراقها في التعقيد، وهي - على وضوحها - لا تنفصِم عن السياق الذي ينبئ عمّا هو خارق وأسطوري[1].

على أن الخطابي في لسانيات النص تجاوز مرجعاً أساسيا في هذا الموضوع، وهو كتاب "مدخل إلى علم لغة النص" لمؤلفيه دو بيوغراند ودرسلر[2] الذي صدرت الطبعة الأولى منه عام 1981. واكتفى من أعمال فان ديك بكتاب النص والسياق. ومن أعمال رقية حسن بكتابها المشترك مع هاليدي، متجاوزاً كتابها "قواعد التماسك النحوي في الإنكليزية المنطوقة والمكتوبة" (1968) وخلط في الكتاب بين النصّ والخطاب، ولم يفرق بينهما، فحيثما استعمل النص قرن بهذا التعبير الخطاب أو العكس، مع أنّ الفرق بين الاثنين يحتاج إلى توضيح يكبح جماح الدارس عن استخدام أحدهما في موضع الآخر. أما مزيته التي يفضل بها محاولة صلاح فضل في بلاغة الخطاب وعلم النص، فهي عنايته بالتطبيق، والالتفات إلى المرجعية العربية في هذا المقام، مما يجعل مشروعه، من هذه الناحية، مثالا يُقتدى به في استقبال النظريات النقدية، فهو لم يكتف بالاقتباس، أو الترجمة، مثلما فعل صلاح فضل، وإنما حاول أنْ يضفي الصبغة الثقافية العربية على نموذجه النقدي.

---

(1) لسانيات النص، ص 384.

(2) Beaugrand & Dresler: An Introduction to Text Linguistics, 6 ed., London, 1992)). وانظر: منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص، ط1، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2004، ص 131-125.

بيد أن اختياره لقصيدة أدونيس "فارس الكلمات الغريبة" فيه شيءٌ من التعسف، إذ إنّ القصيدة - في أحسن الأحوال - لا تفصح عما يساند الباحث في استنتاجاته. وقد بالغ في رصد الأدوات النحوية، والروابط المعجمية، والدلالية، وعرض لكثير من الجداول، مما أدى إلى تضخيم الجانب التطبيقي حتى نيف على ثلث الكتاب، وهو عن قصيدة واحدة، فكيف إذا تناول التطبيقُ عددا من القصائد أو الدواوين؟

الأزهر زنّاد ونسيج النص

يختلف الأزهر زنّاد مؤلف كتاب نسيج النص (1993) عن صلاح فضل ومحمد الخطابي في أمور، منها أنه ينطلق من تمهيد نظري قصير يعرّف فيه النص، وهذا التعريف يغدو المحور المركزي الذي يدور حوله الكتاب، مستبعداً - إلى حدٍّ ما - أي التباس بينه وبين الخطاب[1] موضحاً المنهج المتبع في الدراسة، وهو منهجٌ يعتمد الميْزَ بين نحو الجملة ونحو النصّ، مؤكداً أن غايته في هذا المشروع هي التركيز على نحو النصوص[2]. ويتضح من قائمة المراجع اعتماده على ما يشترطهُ النحويون التوليديون من ضرورة النظر في القيد التداولي عند الدراسة، والتركيز على ما يعرف بالربط العامليّ Binding عند تشومسكي، وهو الذي يُدْرجُ

(1) الأزهر زناد: نسيج النص، ط1، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1993، ص 17-14. ويلاحظ أن الكتب الثلاثة - موضع الدراسة - ألفت في أوقات متقاربة؛ فكتاب الخطابي لسانيات النص صدر عام 1991، وكتاب صلاح فضل بلاغة الخطاب صدر عام 1992 مع أنّ تأليفه بلا ريب تم قبل ذلك لما نتوقعه - عادة - من وقت يتطلبه الطبع والنشر. وكذلك كتاب الأزهر هذا تحمل مقدمته التي كتبها محمد الهادي الطرابلسي تاريخ 1991.

(2) نسيج النص، ص 20.

مجوعة من الجمل في بنية متشابكة تتكئ في أكثر الحالات على الإحالة anaphora[1]. ومن مراجعه اللافتة للنظر أيضاً كتاب هاليدي ورقية حسن "التماسك في الإنكليزية" وكتاب رينهارد Reinhard الموسوم بعنوان الإحالة والتفسير الدلالي Anaphora & Semantic Interpretation[2].

وشيءٌ آخر يختلف فيه الأزهر زناد عن غيره، وهو تركيزه اللافت على التطبيق أكثر من تركيزه على التنظير، مثلما هي الحال عند صلاح فضل. والتنوع في التطبيق بدلا من الاقتصار على نصّ واحد هو "فارس الكلمات الغريبة" مثلما هي الحال عند الخطابي. فقد جمع بين نصوص نثرية، وأخرى شعرية، ونصوص من القرآن الكريم (سورة الفيل) ونصوص فيها القديم وفيها الحديث المعاصر، وذلك يتيحُ للقارئ مساحة أكبر لاختبار المفاهيم النظرية عند التطبيق[3]. وتقسيم المؤلف لكتابه يفصح عن أنه استبعد الكثير مما تطرّق إليه الآخران، كالبحث في انسجام النص من خلال المنظور البلاغي، أو لسانيات الخطاب، أو التفكيك، أو البحث في النص من خلال السّياق التداولي. ولكنه في المقابل اعتنى بمستوياتٍ من الربط أهملاها، ولم يتطرقا إليها، كالروابط الزمنية[4].

يورد الأزهر زناد في مستهلّ كلامه على الروابط التركيبية خبراً من كتاب الأغاني، ثم يقسّم هذا الخبر إلى مكونين أساسيّين هما: السند "أخبرني ابنُ عمّار، وقد أخبرني بهذا الخبر أبو الحسن"

---

(1) نسيج النص، ص 172. وانظر إبراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2007، ص 216.

(2) نسيج النص، ص 173.

(3) محمد الهادي الطرابلسي: (مقدمة) نسيج النصّ، ص 6.

(4) نسيج النص، ص 112-69.

والمتن، الذي يتألف عنده من أربع جمل كلّ جملة منها تتألف من نواة، ومتمّم إسنادي. وكل نواة - مع ما يلحق بها من متمّمات - تمثل وحدة في هذا الخبر. ومنعاً لتشتت هذه الأبنية يلجأ الراوي أو الكاتب - بكلمة أدقّ - لمجموعة من العلاقات بعضها يتعلق بمحور الاندراج - الاستبدال - أو التركيب الداخلي[1] وبعضها يتعلق بتركيب خارجي. وقد أوضح قصور النحو التقليدي عن بيان ما تتيحه العلائق النحوية من ترابط في المحور التتابعي، لأنّ النحاة صرفوا جلّ همهم للجملة، ولم يهتموا بالقواعد النصية، أي قواعد ما فوق الجملة[2]. وإذا كان النحاة قد تشاغلوا عن القواعد النصية بنحو الجملة فمن باب أولى أن ينشغلوا عن القواعد الخاصة بالتركيب الداخلي، وهي التي تجمع عددا من الأبنية النصية الصغرى في بنية أكبر[3].

ومن القواعد التركيبية في المستوى الخطي (التتابعي) التي تكلم عنها الأزهر زناد في تطبيقه قاعدة الاستئناف والتفصيل بعد الإجمال، فهو يذكر جملة محدودة مثل جملة حدثني، ويأتي بعدد كبير من الجمل التي تفصّلُ ما أوجزه بتلك الجملة. وإلى هذا تضاف قاعدة أخرى وهي التبْيين، والتبعية، فالجملة المبيّنة لسابقتها تمثل جواباً عن سؤال مُفترض، وهذا الربط وثيق الصلة بدور اللغة في النصّ، وقيامه على البيان[4]. وتبعا لهذا يَسوغ الربط في النصوص بغير الأدوات مثلما هي الحال في الأمثلة المذكورة. لكنّ المؤلف

(1) نسيج النص، ص 35.

(2) نسيج النص، ص 36.

(3) نسيج النص، ص 37.

(4) نسيج النص، ص 39.

يفصّل القول في الروابط القائمة على الأدوات التركيبية، وأكثرها تداولاً في هذا الخبر الفاء ثمّ الواو. وقد لاحظَ أن لكلّ من الحرفين طريقة مختلفة في الربط، فالواو تقوم على إشراك النموذجين في الحكم من حيث الزمن، في حين أنّ الفاء تقوم على الإشراك، والتعقيب، والإمهال، والمفاجأة، وبيان السبب (التعليل)[1].

وثمة نوعٌ آخر من الربط هو الربط المنطقي، ويُلاحظ هنا خلط المؤلف الأزهر بين الروابط النحوية التركيبية وغيرها، فالربط المنطقي أدخل في باب الربط الدلالي منه في باب الربط التركيبي. وقد أوضح ذلك كلّ من بيوغراند، ودرسلر، في كتابهما "مدخل إلى علم النصّ"[2] إلا أنّ المؤلف - فيما يبدو- يقتفي أثر فان ديك الذي يعدّ الروابط السببية في عِداد الروابط النحوية[3] فالربط القائم على استنتاج حكم، أو نتيجة، من مقدمة متحققة، هو ما يعنيه المؤلف بالرابط المنطقي[4]. فجليّ أنّ قول الراوي: "سمعت صوتاً حيرني" قولٌ ارتبطت فيه الحيْرة بسماع الصوت، لكن الرابط لا علاقة له بالروابط النحوية، وإنما هو رابط معنوي. وأكثر ما يكون الربط المنطقي بين أجزاء من النصّ تبدو متباعدة، ومفتقرة لأدوات الربط النحوي. وهذا يشبه استعمال الكاتب كلمة أو أكثر للتذكير بشيء سبق ذكره، فهو أيضاً من قبيل الروابط الدلالية. وهذا النوع من الربط يكثر في النصوص التي تحتوي مواقف متباينة بعضها متبدّل والآخر ثابت. كقوله في الخبر السابق: "كنت أعيب الغناء وأطعن على

---

(1) نسيج النص، ص 47-46.

(2) An Introduction to text Linguistics, p. 42.

(3) انظر: Van Dijk Text & Context 1st ed., London: Longman, 1977, p. 53-54.

(4) نسيج النص، ص 49.

أهله". فهاتان الجملتان ترتبطان بما سبق من حيث إنهما تذكّران بموقف ابن أبي دؤاد من الغناء، والسماع، والمغنّين[1].

وقد قلل من وضوح التطبيق كثرة العناوين الفرعية التي استخدمها المؤلف، فضلاً عن الرموز التي تحتاج من القارئ إلى جهد يتذكرها بوساطته مما يشتت الانتباه. وقد كرر تطبيق هذا النموذج (القواعد التركيبية) على نصّيْن نثريين، أولهما من الكتاب العزيز (سورة الفيل) والثاني من كتابات محمود المسْعدي "حدثني أبو هريرة.." ونص ثالث من الشعر القديم لأبي نواس، وهو قصيدة المغتسلة. وقد استخلص من ذلك نتيجة في غاية الأهمية، وهي أنّ الروابط التركيبية وسائل لغوية تنسج الخيوط التي يتوسل بها الفكر لتنظيم عالم الخطاب لدى كل من المبدع - منتج النص - والمتلقي، ففيما يحاول المنتج أن يبث فيه شروط الترابط والاتساق، والانسجام، يسعى المتلقي لتفكيكه للوقوف على ما فيه من تماسك[2].

الروابط الزمنية

بعد أن فرغ المؤلف من الحديث عن الروابط التركيبية على النحو الذي فصلنا فيه القول انتقل إلى نوع آخر من الروابط، وهو الروابط الزمنية، التي عُني بها في السنوات الأخيرة لغويون، منهم - على سبيل المثال - هانز، وكامب Kamp & Hans وكرستيان روهرر Christian Rohrer وآخرون[3] وبعض هؤلاء تناول أزمنة الأفعال وتوزيعها في الجملة الواحدة أولا، ثم تتبعها في فضاء النص بعد

(1) نسيج النص، ص 51.

(2) نسيج النص، ص 68-67.

(3) نسيج النص، ص 71.

ذلك[1]. ومما يلفت النظر أن تسلسل الأفعال يضبط موقع الحادثة إنْ كان النصُّ خبراً على محور الزمن، مثلما يحدد المدى الذي تستغرقه، لذا فإن تحديد الزمن في أي نص، قصيراً كان أو طويلاً - لا بد من معرفة اللحظة التي يبدأ فيها، سواءٌ أكانت مذكورة أم مضمرة، بحيث تكون اللحظات التالية مزامنة لها أو تالية. واللغة - بلا ريب - فيها دوالّ على الزمن كالظروف الزمنية، واسم الزمان، وبعض الحروف، علاوةً على ما في الأفعال نفسها من دلالات على الزمن الماضي، والحاضر، والمستقبل، والاستمرار إلخ.. فضلا عن الأفعال الناقصة، والأفعال المساعدة التي تجعل الحاضر دالا على الاستقبال، والحروف التي تؤدي مثل هذه الوظيفة كلمْ، وسوْفَ، ولنْ[2].

والزمن فيما يرى الأزهر إما أن يكون زمن النطق، أو زمناً إحالياً (إشارياً) فالأول يشبه استخدام الاسم الظاهر قياسا ببقية العناصر المضمرة، والثاني يشبه استخدام الضمير، الذي يحيل إلى الاسم الظاهر الذي ذكر في السابق. والزمن إما أن يكون (خطياً) Chronology كالذي نجده في كتابة المذكرات واليوميات انطلاقا من نقطة زمنية معينة وتستمر في التتابع، وإما أن يكون مفروضاً من خارج النص، كالذي نجده في الخرافات والحكايات الشعبية، فبمجرد أن يقول الراوي: "يحكى أنّ.." أو (زعموا) مثلما نجد في كليلة ودمنة، يتبادر إلى الذهن أنّ موقع الحكاية في الزمن الماضي' دون أن يحتوي النصّ على ما يفصح عن هذا الماضي[3]. ويتضح

(1) نسيج النص، ص 72.
(2) نسيج النص، ص 73.
(3) نسيج النص، ص 75.

من عنايـة الباحـث الأزهـر بالزمن الإشـاري (الإحالـي) أن الجملَ وأجـزاء النصـوص (المفاصـل الزمنية) تترابط وفقاً للإحالة الزمنية. ففـي قـول الكاتـب: "أرسـل لي أخي الكتـاب يوم الأحد. وكان قد اشـتراه قبل ذلك بيوم، ووصلني الكتاب اليوم (الاثنين) وكنت قد توقعت وصوله لأنني هاتفته منذ يومين فأعلمني بذلك". فالحكاية فـي رأيـه تضـم عـددا مـن الجمل كل واحدة منها تحيل إلى أخرى، فتعبير قبل ذلك بيوم يحيل إلى يوم الأحد، وتتعلق بها أيضا إشارته إلى اليوم (الاثنين) وفي تعبير منذ يومين يحيل أيضا إلى يوم الاثنين المذكور في الجملة الثانية. وعبارة فأعلمني: ترتيب زمني يحيل إلى الموعد الذي هاتف فيه الأخ أخاه. وهكذا نجد الزمن يتحول إلى نوعٍ من الإحالة تشبه الإحالة بالضمير[1].

وعليه فإن الربط لا يقتصر على زمن الأفعال كتتابع الماضي في نسـق، وإنما ينبع أيضا من اسـتخدام الظروف، وأسـماء الزمان. فكلمـات مثـل يـوم ومنـذ وقبل وبعد، وهـذا اليوم، ضبطت الاتجاه الزمني في الفقرة ضبطاً جيداً[2].

ويعيد الأزهر النظر في النصوص الأربعة التي تناولها سابقا من زاوية الروابط التركيبية ليتتبع فيها الروابط الزمنية على النحو الذي أوجزناه[3] مسـتخدما الكثير من الرسـوم التخطيطية المشـجرة، التي تحتاج من تأمل القارئ أكثر بكثير مما تعود عليه به من فائدة. وهو بذلك يذكرنا بالجداول الجمّة التي عُني بها الخطابي في لسانيات النـص. علـى أنـه يسـتخلص من الـكلام على الروابط الزمنية وجود

(1) نسيج النص، ص 81-77.
(2) نسيج النص، ص 82.
(3) نسيج النص، ص 106-88.

تناظر محسوس، وتساوق ملموس، بين قواعد الربط الزمني، والربط التركيبي، مؤكداً أنّ عدد الروابط في النص الواحد من النوعين يكاد يكون واحداً[1] مما يعمّق الإحساس بما فيه من الاتساق.

الروابط الإحالية

ويعـرف الأزهـر الزنـاد اللغـة بأنهـا نظام إحالـي، يحيل إلى ما هـو غيـر لغـوي. وقـد عنـي بعض القدماء بالإحالـة لكنهم اقتصروا على الجملة. وشهدت العقود الأخيرة من القرن الماضي (العشرين) اهتمامـا أكبـر بمـا فـي الـكلام من إحالات إلـى المقام أو ما يعرف بالتداوليـة Pragmatics، وهـذا مـا يتصـدى لـه الأزهـر الزنـاد في القسم الثالث من نموذجه المخصص لدراسة الروابط الإحالية في النصوص[2].

وفـي مقدمـة العناصـر الإحاليـة ما يسـتخدم من كلمات تحيل إلى السياق مثل: "الآن، وهذه، وهذا، وهنا، وهناك.. وأنا.. وأنت.. فهي كلماتٌ تلتقي في موضوع التعيين وتوجيه الانتباه إلى الموضوع المشار إليه ضابطة بذلك علاقة الملفوظ الكلامي بالسياق[3]. تضاف إلى أسماء الإشارة الضمائر باعتبارها دوالّ على الأشخاص الذين يتعلـق بهـم الـكلام حضـوراً وفي الغياب. والحضور، إما متكلم أو مخاطب. وهذه الضمائر تحدد مشاركة الشخوص في التواصل أو غيابها عنه"[4] وتستوي أسماء الإشارة والضمائر في أنّ لكل منهما وظائف داخل النصوص، فهي تربط اللاحق بالسابق، أو العكس.

---

(1) نسيج النص، ص 107.

(2) نسيج النص، ص 115.

(3) نسيج النص، ص 116.

(4) نسيج النص، ص 117.

أو تمهّد لشيء سيذكر لاحقاً، أو تذكّر بشيء جرى ذكره مقدماً. وفي جلّ الأحوال تحيل في بعض المقامات إلى ما هو خارج النص. وأيا كانت أنواع الإحالة فإنها تقوم على مبدأ واحد هو الاتفاق بين المُحيل أو المشير والمحال أو المشار إليه[1]. فقولنا مثلا خلعت الفتاة عنها قميصها لصبّ ماء، وجدنا الضمير في (عنها) وفي (قميصها) يشيران إلى الذات وهي الفتاة، في قصيدة المغتسلة. فأحيل اللاحق إلى السابق مما جعل التراكيب التي تتألف منها هذه الجملة تراكيب مترابطة، وفقا لما يعرف بشرط التحكم في المضمر، أيْ: احتياجه لمفسّر مناسب[2].

والإحالات قد تكون متلاحقة في الكلام، مثلما هو الحال في الكلام السابق، لكن المدى قد يتسع بين إحالة وأخرى في بعض النصوص. لذلك ينبه الأزهر الزناد على أثر ذلك في ترابط الأجزاء، يقول في ذلك موضحاً: "هذه الروابط تختلف من حيث مداها، ومجالها، فبعضها يقف في حدود الجملة الواحدة، وبعضها يتجاوز الجملة إلى سائر الجمل في النص، رابطا بين عناصر متباعدة ومنفصلة، من حيث التركيب. مما يعني أن الإحالة تسود النص كاملاً في توازٍ مع العامل (الرابط) التركيبي والزمني"[3].

وقد تجتمع في النص الواحد إحالتان، إحداهما رئيسة والأخرى فرعية. ففي حديث ابن أبي دؤاد المذكور في السابق تمت الإحالة إلى الراوي طوال الخبر، فهي إحالة رئيسة، فرشت ظلالها على النص، ولكن ثمة إحالات أخرى فرعية، كالإحالة إلى

(1) نسيج النص، ص 119.

(2) نسيج النص، ص123-122.

(3) نسيج النص، ص 124.

ابن أبي دؤاد التي تعددت فيه كثيراً. ولا يخلو الخبر عادة من إشارة ترتبط بها إحالاتٌ، فقول المؤلف: حدثني أبو إسحق، قال: ثمة إشارة إلى المتكلم الذي روى، وإحالة في (قال) إلى أبي إسحق. وغني عن القول أن الإحالة والإشارة كلتيهما تسير جنباً إلى جنب في بقية الخبر، ولكن عندما نخرج من السند إلى المتن، ونقرأ الخبر، نجد الإحالة للراوي تقلّ مقابل الإحالات إلى الذوات الأخرى التي يدور حولها الخبر. وتتفاعل العناصر الإشارية في الخبر مع الإحالات لتضفي الكثير من الترابط والانسجام والاتساق. وقد لا يخلو الخبر من إحالات لعناصر لغوية مثلما تقدم، كالإحالة إلى السياق؛ فيذكر الراوي في خبر ابن أبي دؤاد جماعة منهم المعتصم، والغلام، والمغنّي.. وهذا النوع من الإحالات يتيح للقارئ إدراك العلاقات الداخلية في النصوص وفقا لتطور الموضوع. والإحالات الخارجية يمكن أن تتم عن طريق وحدة معجمية معينة، أو مقطع من النص يحتوي على تفسير، أو مكوّن تفسيري، وفي الأحوال التي تتكرر فيها الإحالات إلى شيء واحد يحتلّ هذا الشيء مركز الجذب في النص. والباحث يسميها المجموعة الإحالية الرئيسة، تقابلها إحالات ثانوية إلى عناصر أخرى. وفي هذا ينبئ عن اقترابه من فكرة التبئير التي تطرق إليها الخطابي تحت مُسمّى "التغريض".

وقد تناول الأزهر للمرة الثالثة النصوص التي اختارها في مستهل الدراسة لكنه عالجها هذه المرة من زاوية الروابط الإحالية.

فسورة الفيل - مثلا - تحتوي مجموعة إشارية رئيسة تقوم على تسع إحالات، كل واحدة منها تكوِّن وحدة. المخاطب، والرب، وأصحاب الفيل، وكيد أصحاب الفيل، والتضليل، والطير، والحجارة، والسجّيل، والعَصف.. واستخدم الضمائر في الإحالات:

أنت، هو، وهو، هم، وهو في أرسل، وهم في عليهم.. وهم في ترميهم.. وهي، وهم في جعلهم، إلخ.. وأما الإحالات غير اللغوية فتلك التي تعيدنا إلى الحكاية، والكيْد، والتضليل، والطير، والحجارة، والسجّيل، والعصف.. فكل كلمة من تلك الكلمات تذكّر بجزء من القصة[1]. ولا ريب في أنَّ هذه المجموعة من الإحالات جعلتْ الآيات تتماسك في حكاية قصيرةٍ جداً تتصل اتصالا وثيقاً بمقام معيّن هو الذي يكشفُ عن أبعاد الموضوع.

ويستخلص الزناد من نموذجه التحليلي، أنّ النص - أياً كان - نظامٌ يأتلف من أنظمة مختلفة متداخلة متضافرة، هي: التركيبي، والزمني، والإحالي (الإشاري) وأن أي دراسة لانسجام النص، واتساقه، وتماسكه، لا تستطيع أن تتخطى واحداً من هذه الأنظمة الثلاثة، فالوقوف على البنية الزمنية، وما تستخدمه من روابط، والبنية الإحالية وما تستخدمه من روابط، هي الأخرى، ذلك كله هو الذي يكشف عن آفاق الجزء الخفي من جبل الجليد العائم في البحر المحيط.

خاتمة البحث

1. يتّضحُ من القراءة الدقيقة لمحتوى الكتُب الثلاثة أنّ أوفاها نظراً في مصادر نحو النص هو الثاني الموسوم بلسانيات النص لمحمد الخطابي، وهو أكثرها التفاتا إلى المرجعية العربية في النظرية النقدية.
2. ومن اللافت أيضا أنّ الكتاب الثالث وهو الموسوم بنسيج النص للأزهر الزناد - من تونس - أوفاها بالتطبيق، وأنّ كتاب صلاح فضل يخلو تماما من ذلك، مما يدعو إلى التنبيه على ضرورة الاعتناء بالتطبيق حتى لا تتحول عملية الاستقبال إلى

(1) نسيج النص، ص 171-169.

ترجمة، وتلخيص، فحسب.

3. ومن المُستحسن أيضاً ألا يقتصر التطبيق على نصّ واحد، وأن يؤخذ بالاعتبار اختلاف القواعد النصية في النثر عما هي عليه في الشعر. وذلك لما فيه من التنوع، والإطلال على وسائط تماسك جديدة.

4. التقليل ما أمكن من الجداول والرسوم المشجّرة، لا سيما تلك التي تتطلب من القارئ جهداً إضافيا في الفهم يعتمد على تشاغل الذاكرة بأنشطة جانبية.

5. ضرورة الدقة في استخدام المصطلح، فقد لوحظ، مثلا، الخلط بين النص والخطاب، والخلط بين الترابط على المستوى الدلالي والنحوي.

6. دراسة المحاولات الأخرى التي كتبت ونشرت في هذا المجال ومنها على سبيل المثال كتاب بحيري علم لغة النص (2001) ومبحث جميل حسين علم النص وأسسه المعرفية (2003) ومبحث عباس سوسوة: تطبيقات عربية على نحو النص (2005) ومبحث توفيق قريرة: التعامل بين الخطاب وعلم النص (2003) ومبحث منذر العياشي الخطاب الأدبي ولسانيات النص (1987) وكتابه المعد إعداداً بعنوان: العلامانية وعلم النص (2004) وبحث سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري (1991). فدراسة هذه الأعمال تضيف إلى ما جاءت به دراستنا من نتائج ما يغنى البحث ويضعنا على الطريق الصحيح لاستقبال النظريات النقدية بأسلوب يخلو من التكرير، والاجترار، أو الاقتباس.

كتب أخرى للمؤلف

1. الشعر المعاصر في الأردن، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان 1975.
2. في الأدب والنقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1980.
3. من يذكر البحر؟ قصص قصيرة، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1982.
4. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، شعر، آسيا للنشر والتوزيع، عمان، 1984.
5. في القصة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، 1984.
6. مقالات ضد البنيوية، (ترجمة)، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1986.
7. تجديد الشعر العربي، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1987.
8. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1990.
9. فصول في الأدب الأردني ونقده، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1991.
10. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1993.
11. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، دار الينابيع، عمان، ط1، 1993.

12. غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني، [تحقيق]، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1993.
13. القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان، ط1، 1994.
14. الرواية في الأردن في ربع قرن، (دراسة) دار الكرمل للنشر والتوزيع، بدعم من وزارة الثقافة، عمان، 1994.
15. النص الأدبي تحليله وبناؤه، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1995.
16. فخري قعوار، دراسة في فنه القصصي، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1996.
17. أمين شنار الشاعر والأفق، [دراسة ومختارات] بدعم من صحيفة الدستور، عمان، ط1، 1997.
18. الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997.
19. محمد القيسي الشاعر والنص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998.
20. تحولات النص، (دراسات وبحوث) وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1999.
21. الضفيرة واللهب، دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر، الدائرة الثقافية- أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2000.
22. ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000.
23. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر، بيروت، ط1، 2001.

24. في النقد والنقد الألسني، أمانة عمان الكبرى، [سلسلة مختارات أردنية]، دار الكندي، 2002.

25. أقنعة الراوي، دراسات في الخطاب الروائي العربي، وزارة الثقافة، [سلسلة كتاب الشهر]، عمان، ط1، 2002.

26. مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، دار الجوهرة، عمان، ط1، 2003.

27. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان وبيروت، ط1، 2003، ط 2، 2007.

28. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان وبيروت، ط1، 2003، ط2، 2007.

29. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.

30. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

31. فصول في نقد النقد، وزارة الثقافة، عمان، 2005.

32. من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 2006.

33. شعراء تحت المجهر، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

34. عروض الشعر العربي، دار المسيرة، عمان، وبيروت، ط1، 2007.

35. في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

36. فن الكتابة والتعبير، (مشترك)، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.
37. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2007.
38. في دائرة الضوء، الدائرة الثقافية، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2007.
39. في الرواية النسوية العربية، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.
40. من الاحتمال إلى الضرورة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.

منشورات البنك الأهلي الأردني، ط أولى، 2008

41. في لغة الأدب وأدب اللغة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
42. بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ (تحت الطبع).
43. مدخل إلى علم اللغة، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
44. من الشعر الحديث والمعاصر، (بحوث وشخصيات)، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
45. فصول في النقد القصصي، وزارة الثقافة، عمان، 2009.

الكتب المشتركة

1. أديبان من الأردن، دار الكرمل للنشر والتوزيع بالتعاون مع جامعة عمان الأهلية، عمان، 1993.
2. الحركة النقدية في الأردن، وزارة الثقافة، عمان، 1994.

3. الشعر العربي في نهايات القرن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (مهرجان جرش)، 1997.
4. نازك الملائكة أميرة الشعر الحديث، كتاب الصدى، الشارقة، 2002.
5. أفق التحولات في الرواية العربية، دارة الفنون، عمان، 1999.
6. خصوصية الأدب النسائي، وزارة الثقافة، عمان، 2001.
7. الشعر في الأردن، وزارة الثقافة، عمان، 2001.
8. معجم أدباء الأردن، الجزء الأول، وزارة الثقافة، عمان، 2001.
9. عودة السارد - قراءات في التجربة الروائية لرشاد أبو شاور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.
10. المغني الجوال، دراسات في تجربة محمد القيسي، تحرير محمد العامري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.
11. من الصمت إلى الصوت، بحوث مهداة إلى حسام الخطيب، تحرير وتقديم محمد شاهين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2000.
12. المشروع الحضاري العربي بين التراث والحداثة، تحرير د. فهمي جدعان، مؤسسة عبد الحميد شومان، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
13. من أعلام الفكر والأدب في الأردن، دار البشير، بالتعاون مع الجامعة الهاشمية، عمان، ط1، 2002.
14. عام على الرحيل (سنوية مؤنس الرزاز)، وزارة الثقافة، عمان،

ط1، 2004.

15. مختارات من الشعر الأردني، قصيدة، مع مقدمة المختارات، وزارة الثقافة، عمان، ط 1، 2005.
16. معجم أدباء الأردن، عضو لجنة التأليف مع تقديم، (المعاصرون)، ج1، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2005.
17. هاشم ياغي ناقدا وإنسانا وأكاديميا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، بالتعاون مع مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، 2006.
18. منيف والرزاز، وقائع ندوة تذكارية، وزارة الثقافة، بالتعاون مع رابطة الكتاب، عمان، ط1، 2005.
19. مرايا التذوق الأدبي، دارة الفنون، مؤسسة خالد شومان، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
20. هاشم ياغي وعبد الرحمن ياغي، وقائع الندوة العلمية التكريمية، وزارة الثقافة، عمان، بالتعاون مع رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2006.
21. شعرية طه وادي، تحرير عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 2006.
22. إحسان عباس: عام على الرحيل، وقائع ندوة في الذكرى السنوية الأولى، وزارة الثقافة، عمان، ط. أولى، 2007.
23. خليل السواحري الإنسان والأديب والناقد، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، بدعم من وزارة الثقافة، ط1، 2007.
24. المرأة والدور رؤية أردنية، مؤسسة عبد الحميد شومان، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.

في نظرية الأدب وعلم النص

بحوث وقراءات

إبراهيم خليل

• كاتب من الأردن

يضم هذا الكتاب بين دفتيه مجموعة من البحوث والمقالات التي تجمعها فكرة واحدة هي علاقة النص بالتجنيس، والخطاب، واللغة.

فما هو النص؟ وهل للنص طول معين؟ وكيف ينبغي أن نفرق بين النص والخطاب؟ وهل كل خطاب نص أم أنّ كل نص خطاب؟ وما هي القواعد التي تُبنى وفقاً لها النصوص وتُتلقى؟ أهي ذاتها قواعد النحو التي نجدها في كتب النحو أم أنّ للنص قواعد أخرى تتباين وتختلف، وإنْ كانت لا تزورّ عن القواعد التقليدية؟ متى ظهرت فكرة الكلام على قواعد النص وعلم النحو النصي، أو لسانيات النص؟ هل في التراث القديم من إغريقي وعربيّ ما يوطئ لهذا العلم الذي هو بلا ريب علم جديدٌ محدث؟ وإن كان ثمة ما يمهّد لهذا العلم تمهيداً فأين نجده؟ وهل صحيحٌ أنّ لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني علاقة بهذا النحو الذي يقال له نحو النص؟ وإن كانت ثمة علاقة من نوعٍ معين فأينَ هي؟

هذه بعض الأسئلة العديدة التي يحاول هذا الكتاب الإجابة عنها، أو حتى عن بعضها.

من المقدمة





